UGO OJETTI

I nani tra le colonne

POLA. IL CASTELLO DI TRENTO. GORIZIA. LE CHIESE E LA GUERRA. LA GERMANIA IN CAMPIDOGLIO. TIEPOLO MASSACRATO. CANOVA SOTTO IL GRAPPA. I PALAZZI GIÀ DEL RE. I QUADRI A CASA LORO. L'ARTE CHE S'INSEGNA LA CORSA ALL'ARTE. LA GALLERIA D'ARTE MODERNA, ECC.

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1920

Secondo migliaio.

I nani tra le colonne.

UGO OJETTI

I nani tra le colonne

POLA. IL CASTELLO DI TRENTO. GORIZIA. LE CHIESE E LA GUERRA. LA GERMANIA IN CAMPIDOGLIO. TIEPOLO MASSACRATO. CANOVA SOTTO IL GRAPPA. I PALAZZI GIÀ DEL RE. I QUADRI A CASA LORO. L'ARTE CHE S'INSEGNA. LA CORSA ALL'ARTE. LA GALLERIA D'ARTE MODERNA, ecc.

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1920

Secondo migliaio.

Vogliamo esser sinceri? Nei tempi che corrono, non vedo altro conforto.

Ebbene, a parlare sinceri, oggi noi italiani siamo certo il popolo di peggior gusto nel mondo detto civile. Confesso di non conoscere l'America meridionale, ma dai ragguagli dati da chi v'ha vissuto ho concluso che essa non ci può per ora contrastare questo primato. Il quale primato, governi e ministeri ostentano da noi ad ogni occasione con baldanza e con costanza: nelle monete di carta e in quelle di metallo, nei francobolli e nei diplomi, nei ritratti dei sovrani e in quelli dei ministri, nei manifesti pei prestiti e nella mobilia dei pubblici uffici, nelle compere per la Galleria nazionale d'arte moderna e nelle cento statue e busti e targhe che personaggi autorevoli, dacchè s'è vinto, vanno inaugurando nelle cento città,

un cilindro nella sinistra e un discorso nella destra, solennemente alla fine congratulandosi cogli scultori in nome del governo del Re. Nessun servizio di Stato è meglio regolato di questo per la diffusione del cattivo gusto. Se anzi gli altri servizii prendessero norma da esso, gl'italiani sarebbero felici, almeno per quel tanto che lo Stato può dare di felicità in un regime ancóra, alla prima apparenza, borghese.

Per tagliare alla radice il pericolo di qualche bella e irriverente novità, lo Stato s'è assicurato, come proverò più avanti, che nelle scuole d'arte alte e basse il suddetto cattivo gusto sia insegnato con metodo, da persone capaci. Queste scuole costano alcuni milioni all'anno; ma in tutte le esposizioni, domandando alla segreteria quali fra gli espositori sono pittori o scultori laureati, ognuno può constatare che esse scuole raggiungono egregiamente lo scopo per cui sono state istituite ed ordinate. Anzi, gli ordinamenti loro sono tanto ben congegnati che molti insegnanti degli Istituti di Belle Arti riescono a questo felice risultato di diffusione del pessimo gusto con pochis-

sime lezioni all'anno, tanto facile è in quelli artisti il lavoro che risponde alla loro verace natura.

Anche in altri stati e popoli il cattivo gusto è, non lo si può negare, diffuso. C'era ad esempio un cattivo gusto germanico, specie prussiano; e parlo all'imperfetto perchè da cinque anni fatti notori m'hanno impedito d'andare lassù a vedere come stanno le cose. Ma era un cattivo gusto uniforme. Dai francobolli su su fino al trono che Guglielmo s'era fatto fabbricare sul Campidoglio e che descrivo nelle pagine seguenti, il gusto germanico era sempre quello, con caratteri immutabili. Lo si riconosceva súbito, e súbito si diceva: — Tedesco. — Non c'era equivoco, non si perdeva tempo. Brutto ma tipico. Brutto ma costante. E la costanza è già una bellezza, almeno morale.

Noi, no; noi si folleggia. Prendete la nostra cartamoneta. Mettete un foglio della Banca d'Italia coi suoi patetici e allegorici «grotteschi» il cui stile ricorda insieme Raffaello Sanzio, Luigi quattordici e Pio nono, accanto a un foglio tra floreale e giapponese del Banco di Napoli, a triangoli, quadrati,

ellissi e rombi dai quali s'affacciano infastiditi Tasso, Vico o Salvator Rosa: e provatevi a trovare fra le due banconote un qualunque nesso, un qualunque carattere comune, cioè italiano. Libertà, libertà. Quando un'opera, diciamo, d'arte è di cattivo e preferibilmente di pessimo gusto, lo stato italiano la accetta, la fa sua, la diffonde a milioni di copie, senza perdersi in quei problemi di stile, peggio di stile nazionale, che erano i ridicoli passatempi di tiranni, come papa Sisto e Napoleone imperatore. Libertà, libertà.

Ministri che vivono accanto al Campidoglio o al Pantheon, a San Pietro o al Gesù, non si sono infatti mai accorti che l'arte è stata sempre, non solo per le monarchie dispotiche ma anche per le repubbliche popolari, un ottimo mezzo di governo, e che chi la trascura mostra quasi di non credere all'avvenire del proprio paese, di non credere a una coscienza nazionale compatta e durevole, e di voler vivacchiare alla giornata rassegnato ogni mattina a vedere perdonate, anzi obliate le sue opere di jeri. Pei nove decimi degl'italiani, anche di quei pochi che

mostrano o dicono d'amare e rispettare l'arte, l'arte è proprio un passatempo, fuori della vita, relegato nei musei, inutile alla vera vita individuale e nazionale: peggio, è un lusso.

Non sono più giovane e talvolta m'è capitato e mi càpita di trovare al potere qualche compagno di scuola o amico di giovinezza. Allora vado a trovarlo per dirgli queste che io stimo verità. Prima si parla di politica, di salute, dei comuni ricordi. Poi mi faccio core e dico: — Vorrei parlarti d'arte..... — Il ministro mi fissa, s'accomoda meglio nella sedia, butta indietro la testa e rassegnato mi risponde: — Parla pure. — Se gli avessi detto: — Sai, ho una bella voce e vorrei qui nel sacrario della tua potenza cantarti una romanza, — egli non avrebbe un atteggiamento diverso rispondendomi cortese: — Canta pure. — Arte, anche la musica.

Per fortuna, nove volte su dieci quel che ho da dire ai potenti io lo scrivo nei giornali. Questo libro è, quasi per intero, una raccolta di quel che ho scritto — pel pubblico e per loro — appunto sui giornali, in fatto

d'arte, nell'anno 1919, con la speranza che un giorno o l'altro mi si darà, per caso, ragione.

Qualche volta m'è stata già data. Non me ne sono insuperbito e tanto meno mi sono fermato. Quasi sempre si trattava di regalare a me e agli altri che la pensavano come me, una piccola legge o un minuscolo decreto. Vent'anni fa, ne sarei stato commosso. Adesso ho capito che cosa è una legge e che cosa è un decreto. Sono soltanto un modo educato per cambiare discorso, per indurre i giornalisti e magari l'opinione pubblica a cambiare discorso. Statistiche meditate provano ormai che su cento leggi votate solo cinque sono, in media, applicate. Le altre novantacinque sono soltanto promulgate, cioè stampate. Hanno presso a poco il valore, ciascuna, d'un articolo di giornale, pur avendo al confronto di molti articoli il torto d'essere scritte in un italiano fangoso e sdrucciolo, anzi in un barbaro gergo, e d'essere stampate sopra un giornale pochissimo letto, la Gazzetta Ufficiale. *Si pensi, ad esempio, alla legge sulle Antichità e Belle Arti votata nel 1909. Quanti articoli*

abbiamo scritti per ottenere quella legge! Meglio, quanto tempo abbiamo perduto per scrivere articoli ad esaltazione di quella legge! Ebbene essa per avere un' efficacia qualunque, presupponeva (e anche per questo fu promulgato un decreto apposito) un inventario delle opere d'arte esistenti in Italia. Nessuno in undici anni ha mai redatto questo inventario, e la legge è rimasta, nella sua parte vitale, senza vita. Ma intanto noi che la propugnavamo, che infastidivamo gli altri e noi stessi a propugnarla, non ne abbiamo parlato più. Quod erat in votis*: nei voti, cioè, di chi la votò.*

E poi se qualcosa, — scrivi, grida, supplica, minaccia, — s'ottiene, è sempre per l'arte antica, per l'arte diremo dei morti: santa, preziosa, incomparabile. Ma ho il torto di dichiarare, — e per fortuna siamo ormai in parecchi ad avere questo torto, — che l'errore d'un vivo d'ingegno ci è più caro e ci sembra che debba essere difeso almeno con altrettanto amore dell'opera impeccabile d'un morto di genio. Ora dei vivi d'ingegno non s'occupa, a Roma, nessuno o quasi nessuno.

Per l'arte antica, dalla preistoria fino al Canova, si ha invece nei ministeri, non dico amore, ma rispetto. Prima di tutto, essa schiaccia chi le si avvicina e le si confronta: i nani tra le colonne. Poi giova alla retorica parlamentare, suggerendo sonori finali di discorsi e dando a chiunque una facile fama, perchè solo ad accennare «al genio del divino Leonardo» o alla «sovrumana potenza di Michelangelo», un deputato viene illico dai colleghi considerato un fine erudito e, in arte, addirittura uno specialista. Poi, della nostra arte passata si occupano anche gli stranieri, e se domani va in malora un quadro di Tiziano o una scultura di Donatello, gli strilli arrivano alla Minerva anche dall'America e dall'Australia. Infine, musei, gallerie, monumenti, scavi attraggono in Italia, quando tutto è o sembra tranquillo, centinaia di migliaia di visitatori da ogni parte del globo: l'industria dei forestieri. È l'arte che rende.

Ma che tra quell'arte e l'arte che bene o male si crea oggi, esistano una parentela, una continuità, un nesso necessario se non altro di luogo e di razza, questo non è in-

teso dagl'italiani, ministri o non ministri, uomini o donne. Trovare a Domenico Morelli degli antenati settecenteschi nella sua stessa città, ovvero nel fondo d'un dipinto sacro di Fra Bartolomeo indicare il paesaggio d'un puro «macchiajolo» di tre secoli dopo ma del suo paese, questi sono, per i più, capricci nostri e quasi follie. L'Italia vera è nata nel 1870, a Montecitorio.

Quel che è permesso alla buona letteratura moderna, ostentare cioè il proprio albero genealogico magari fino a Dante Alighieri, è proibito alla pittura e alla scultura e alle arti minori. La Galleria nazionale d'arte moderna non conteneva fino a pochi anni fa nè un quadro nè una statua antecedenti al 1883. Tra Tiepolo e Michetti, il deserto o, più esattamente, l'ignoranza. Un decreto che nel 1912 ordinò si colmasse quella fossa dei rifiuti, restò, presso a poco, lettera morta. La Galleria Moderna non ebbe alla fine nemmeno un direttore. La primavera scorsa mentre a Parigi s'apriva una mostra di vecchia pittura veneziana accanto a una orgogliosa mostra d'arte jugoslava d'oggi, Mestrovic in testa, — il più

diffuso giornale di Roma avvertiva con titoli da lapide mortuaria che nell'ottocento «noi siamo sempre stati a rimorchio di qualche tendenza straniera o di qualche individuo così nella letteratura come nell'arte, e abbiamo prodotto opere di secondo ordine». Evidentemente, dal Foscolo al Leopardi, dal Mazzini al Carducci, dal Canova al Segantini, dal Fontanesi al Fattori, tutta roba di secondo ordine, cenci per raccattare la polvere sulle scarpe altrui.

Come si vede, un programma per la diffusione del cattivo gusto è a Roma studiato e seguìto con uno scrupolo religioso e quasi pedante. Per esempio, i gruppi di bronzo all'ingresso del monumento Vittorio Emanuele non erano, a giudizio universale, molto brutti? Il governo li ha fatti dorare, perchè non potesse mai più avvenire che un viandante distratto passasse ai piedi del Campidoglio senza guardare quelle bellezze ufficiali, senza imprimersele bene nella memoria, così grosse, avventanti e rutilanti.

Che si può fare contro questo «blocco»? Potrà mai l'arte, prima l'architettura, sorgere o risorgere senza la protezione dello

Stato o, come una volta si diceva, del Principe dal quale, principe o stato, nei secoli andati e nelle società tramontate, uno stile si diffondeva nella corte, nella nobiltà, nella borghesia, e, pur con ritardo, fin nelle campagne e nei villaggi tra i monti, così che di secolo in secolo la nostra civiltà mutava dolcemente stile, assorbiva e trasformava gli apporti stranieri, informava i giojelli e i parati, l'anello di una sposa e l'arca d'una tomba?

Per ora non c'è altro da fare che dire la verità, difendere alla meglio ogni fiore che spunta anche se si dubita che faccia seme, ripetere ogni giorno che un popolo senza un'arte sua *non è una nazione: e aver fede.*

Le pagine che seguono, anche se scritte con ira e sconforto, sono pagine di fede. E le ho raccolte per gli uomini di fede che sono pochi, ma oggi sono più di jeri.

31 decembre 1919.

U. O.

I.

DOPO LA GUERRA.

Pei monumenti di Pola.

Pola, decembre 1918.

Pola è il suggello di Roma sull'Istria. L'anfiteatro rotondo di Pola, chi volesse seguire l'eloquenza che è giustamente di moda, potrebbe chiamarlo il diadema dell'Italia romana. Noi siamo del tempo nostro il quale per grandezza d'eventi è senza pari; e i nostri sacrosanti diritti sull'Istria, su Pola, sul suo arsenale, non andiamo a ricercarli nella storia gloriosa e lontana di Roma: sono diritti logici e attuali sanciti in patti, firmati, dicono, da galantuomini, sono diritti ben tangibili almeno pel nemico e per la sua suburra riottosa durante questa sede vacante.

Ma súbito lì sulla riva di Pola ritrovare quest'altro colosseo che a prima vista ti sembra intatto, settantadue archi su due piani e, in alto, le settantadue finestre quadrate dell'attico; ritrovarvi questa orgogliosa infrangibile bellezza nostrana, fatta d'un

lento e maestoso ritmo di pietra bianca e di cielo azzurro; appena sbarcati riudire quasi fuori da quell'ariose architetture un saluto nella nostra favella, placido come d'un gigante che ci aspettasse da secoli, sicuro di ritrovarci un giorno, noncurante delle piccole vicende degli omuncoli frettolosi e rumorosi lì sotto nel breve golfo agitato e fumoso: questa è pure una gioia che tedeschi d'Austria e magiari e serbi e croati e sloveni non possono a Pola avere provata mai; una gioia nostra, che fanti e marinai sentono e godono quanto gli uomini dotti, anzi di più perchè non si distraggono in raffronti eruditi e in citazioni minute. Il Colosseo di Roma, l'Arena di Verona, l'Arena di Pola: cose d'Italia, e basta: cose che durano senza paura dieciassette, diciotto, venti secoli; cose riconoscibili al primo sguardo, che non c'è austriaco al mondo che te le possa trasformare sotto il naso con una coccarda o una bandiera come una flotta qualsiasi.

Soffiava in questi giorni a Pola una bora indiavolata che pareva volesse aiutare l'ammiraglio Cagni a spazzar via gl'intrusi; e l'anfiteatro era deserto proprio come il Colosseo nei giorni di tramontana. Dentro, nel gran prato ovale dell'arena, le pratoline sbattute da quella furia s'arrossavano in-

tirizzite; e stormi di corvi come a Roma s'abbattevano gracchiando tra una folata e l'altra del vento spietato. In fondo al suo casotto di legno adorno di santi e di cartoline illustrate, il vecchio custode che è lì, credo, da trent'anni, piantatosi sulla nuca il chepì a scappavia, s'affannava a segare pel suo fuoco le tavole dei rifugi contro le nostre bombe costruiti dagli usurpatori tra un masso e l'altro dell'incrollabile mole romana. Molti anni fa l'avevo udito spiegare a una comitiva di forestieri che l'anfiteatro era stato innalzato dall'imperatore Vespasiano «predecessore dell'imperatore Francesco Giuseppe». La storia è un'opinione. Ma lasciando da parte Vespasiano e Francesco Giuseppe, tanto più che l'anfiteatro è stato costruito in onore di Settimio Severo già governatore dell' Illiria, due altri imperatori, fra tanto rovinìo di corone, mi sono venuti alla memoria, più vicini: Napoleone e Francesco primo d'Austria. Per una ragione modestissima. Marmont, primo governatore della napoleonica Illiria, appena giunto in Istria volle cominciare gli scavi dell'anfiteatro di Pola; Francesco primo, appena tornatovi dopo la restaurazione, volle istituire il museo di Pola.

Noi che faremo? Se un francese e un austriaco hanno sentito il bisogno di onorare

questi monumenti mirabili quasi a giustificare il loro dominio nuovo o rinnovato, quasi ad incoronarsi davanti al mondo con un po' di quercia romana, noi italiani e romani che faremo? Noi che dopo secoli abbiamo ritrovato qui ancóra maestosi quasi tutti i maggiori ricordi della nostra civiltà bella armoniosa ed umana — Pola, Pietas Julia — noi che faremo?

C'è tanto da fare che la scelta è più difficile del lavoro. Ed ogni lavoro dovrebbe essere compiuto d'accordo con le autorità municipali di Pola, italianissime: con quelle autorità che, avvicinandosi le nostre truppe, hanno divelto la cancellata intorno alla Porta Aurea perchè le truppe vi passassero sotto, trionfalmente: porta romana, porta di casa loro.

Prima di tutto, il Museo.

Il Museo ora è raccolto in una stanza nello stesso edificio della Biblioteca civica. Francesco primo l'aveva posto nella cella del tempio d'Augusto e Roma. Non dico che vi stesse meglio. Certo qui sta male e a disagio, disonorato dai calchi che Vienna gli donava degli oggetti più preziosi scoperti negli scavi di Pola e rapiti súbito per adornarne la capitale dell'Impero: oggetti che dovrebbero tornare tutti qui, calchi che sono quasi un marchio della servitù in cui

era tenuta tutta la città e la sua sepolta anima romana. Bisogna dunque ordinarlo questo Museo in un edificio più vasto e più degno; arricchirlo di tutte le statue, stele, sarcofagi, pietre scritte, mosaici, sparsi adesso nel cortiluccio dello stesso edificio, dentro i vomitorii dell'Anfiteatro e intorno al tempio d'Augusto, su per le sue scale e sotto il suo pronao; dare ad ogni oggetto e ad ogni frammento la sua definizione esatta e il suo valore storico. L'età romana, l'età bizantina che qui ebbe chiese fastose e venerate, e anche il rinascimento veneto offrono, in queste confuse e abbandonate ricchezze d'arte e di storia, documenti continui e rarissimi.

L'edificio capace di accogliere questo Museo già esiste. È, sulle pendici del Castropola o Castel di Pola — dove sorgeva il Campidoglio romano, — la chiesa di San Francesco, adibita dagli austriaci a magazzino militare. Questa chiesa cominciata alla fine del dugento e finita ai primi del quattrocento non ha più nemmeno gli altari, e le sue finestre sono per metà murate: è adesso un gran vano oscuro, diviso in due piani da rozzi palchi di legno. Col Museo le restituiremmo luce e vita. Si aggiunga che essa ha anche, per lapidario, un bel chiostro, e un'area attorno convenientissima con

qualche albero e arbusto da giardino che le aggiungono vaghezza e decoro.

Se a questo facile programma si frapponesse qualche ostacolo che oggi non sappiamo vedere, le raccolte del Museo, del Tempio d'Augusto e dell'Anfiteatro potrebbero essere disposte ed esposte nell'edificio del Ginnasio italiano il quale dovrà certamente passare nei più ampii e luminosi locali del Ginnasio tedesco ormai abolito dalla vittoria.

In ogni modo il Castello con le aree adiacenti dovrebbe essere senz'altro restituito al Comune il quale l'adornerebbe d'alberi e di viali. E lì, come nei viali alberati del colle Zaro (Zaro dal greco Theatron), come nel giardino pubblico verso il molo Elisabetta, dovrebbero essere, fra le piante, disposti con arte gli avanzi più grandiosi e meno fragili di statue, tombe, archi perchè a tutti e dovunque la romanità di Pola apparisse trionfante.

Al Tempio d'Augusto e Roma che è sul fianco del Municipio e pare lo protegga con la sua intatta bellezza, bisogna poi dare, con la demolizione delle casucce di fronte, un'area di osservazione e di rispetto degna della sua gloria riaccesa il quattro novembre come un faro sull'Adriatico.

Infine si dovrebbero súbito iniziare vasti

e metodici scavi intorno a questo tempio, e in Castello pel Campidoglio, e intorno al duomo pel tempio di Giove, e nel luogo della distrutta basilica bizantina di Santa Maria Formosa pel tempio di Minerva.

E si dovrebbe incaricare uno dei nostri giovani archeologi di redigere súbito una guida italiana delle antichità di Pola e del Polesano. Tutto qui era gelosamente e invidiosamente intedescato. Se non erro, dal libretto del Kandler che è del 1845 e dalle *Marine Istriane* di Giuseppe Caprin che sono del 1889, niente più si è scritto, di chiaro e di sintetico, in italiano, per gli italiani, su Pola.

Naturalmente non è detto che tutto questo, dagli scavi alla guida, dal nuovo Museo alla demolizione delle casette davanti al tempio d'Augusto, debba essere cominciato domani. Basta fare presto qualcosa, basta annunciare presto un piano di lavori pratico e largo, basta sapere che a questo piano attendono gli ottimi fra i nostri archeologi, di pieno accordo coi tanti studiosi di storia che sono a Trieste e nell'Istria: basta, sopra tutto, dichiarare ufficialmente che almeno cento o duecentomila lire sono dall'Italia, pel suo decoro, destinate fin d'ora alla protezione e alla scoperta delle antichità di Pola, — come fecero ai loro tem-

pi Napoleone imperatore dei francesi e Francesco I imperatore d'Austria.

A proposito di Francesco I, sarà opportuno ricordare che sull'arco della porta maggiore di San Marco in Venezia una sonante e rilucente epigrafe narra ancora che egli nel 1815 riportò, vincitore, i quattro cavalli di bronzo come *pacis orbi datae trophaeum*: come trofeo della pace da lui data al mondo. Poichè per un secolo l'Italia ha combattuto e s'è dissanguata per abolire l'iniqua pace che la soffocava e di cui l'Austria in quella scritta ancóra si vanta, non sarebbe giunto il momento di togliere da un luogo tanto sacro quelle parole impudenti?

Tanto più che a un metro da quella scritta il 4 settembre 1916 è caduta una bomba austriaca.

Un anno circa dopo questo scritto, nel novembre 1919 l'epigrafe in lode di Francesco primo d'Austria è stata infatti tolta di sull'arco della porta maggiore di San Marco in Venezia.

Anche a Pola, per volontà dell'ammiraglio Cagni e del Municipio, due delle tre casette davanti al Tempio d'Augusto sono state nell'inverno del 1919 abbattute. Fra poco si spera di poter abbattere la terza: ma se il Governo non ajuterà nella spesa d'espropriazione l'esausto Comune, si continuerà a sperare. Il dottor Gino Calza viene compilando una guida italiana di Pola. Per portare il Museo nella chiesa e nel chiostro di San Francesco si sono fatti, dicesi, dei bei progetti. Non siamo che nel 1920. Pel centenario dell'entrata delle truppe italiane a Pola, mancano ancóra novantanove anni... C'è tempo.

Gorizia.

Gorizia, luglio 1919.

Cara Gorizia.... Sì, Trento e Trieste. Ma Gorizia è stata la nostra prima vittoria, come chi dicesse (pei ragazzi di vent'anni che dal Podgora, da Lucinico, da San Floriano durante quattordici mesi la amarono, la maledissero, la desiderarono, bianca e indifferente all'ombra dei suoi giardini) il nostro primo amore. E poi vennero altri quattordici mesi, dall'agosto del '16 all'ottobre del '17, quando spaurita e dissanguata, tutta macerie, incendi e cimiteri, essa fu nostra, ma quei ceffi di là ce la contendevano da tutte le alture a urli, mazzate e cannonate, e la volevano magari morta purchè non fosse nostra. Adesso è nostra per sempre. Chi ha vissuti quei mesi, Gorizia se la porterà nel cuore fino alla tomba: Gorizia così lontana e così vicina che non c'è, credo, villaggio d'Italia, dal Piemonte alla Sicilia, dove a dir Gorizia non si sbianchi e non sospiri una

madre, una vedova, un orfano, un mutilato. Così lontana e così vicina, così esausta e così viva. Che la burocrazia ne abbia finalmente, tra due sbadigli, pietà.

Giorni fa sono tornato sul San Marco. È ridiventato tutto verde come il Podgora. Solo in cresta, verso quello che allora chiamavamo il Fortino di Casa Diruta, la collina è calva: d'un color rugginoso di sangue secco che riappare giù pel declivio qua e là a chiazze tra il verde nano e folto risprizzato fuor dai ceppi e dai fittoni neri schiantati dalla mitraglia: riappare quasi che dalla sommità quel sangue sia colato giù a rigagnoli, lento come una lava. Ma qui chi parla più del San Marco? Nella trincea sul margine del «Bosco Ovest» tra le travi e i graticci imputriditi pigolava l'altro giorno una nidiata di pulcini gialli e bigi. Nella poca acqua della Vertoibiza sguazzavano felici sei anatrelle bianche e nere. Ai piedi della collina, sulla ferrovia la cui scarpata è servita di riposo a tante corvée e a tanti feriti, è passato un treno fischiettando come un viandante distratto. In fondo sopra Raccogliano, quattro nuvolette di nebbia s'erano adagiate sulle pendici del Fáiti, tonde e immobili, a far la caricatura degli scoppii d'una volta. Addio, guerra! Tutta la piana fino al Vipacco, fino all'Isonzo è adesso col-

tivata fitta fitta a patate e a granoturco. Anzi il granoturco con quelle sue file regolari, un campo più alto, un campo più basso, con le sue canne diritte, e tutti quei pennacchietti in riga, gialli e spavaldi, ha anch'esso, per burla, un'aria marziale.... Addio, guerra! A capo del ponticello di San Pietro un grosso olmo fronzuto e prosperoso si tiene nel fusto una granata inesplosa: discreto, non ne lascia scorgere che il fondello rugginoso, anzi gonfiando tutt'attorno la corteccia cerca pian piano di nascondere anche quello, e bada a vegetare e a fare ombra, com'è suo còmpito, con eleganza, cortesia e dignità: smobilitato. Una lezione.

Se le autorità governative, civili e militari, che durante dieci mesi hanno custodito le rovine di Gorizia con tanta cura, volessero recarsi in pellegrinaggio davanti a quell'olmo, potrebbero dal suo esempio trarre qualche vantaggio. Perchè, tra queste autorità, due scuole sembrano, a chi guardi da fuori, in contrasto. Una tratta Gorizia come una cittaduzza qualunque, per tre quarti diroccata; da Piazzutta al Castello, da via Trieste a Piazza Catterini, un deserto dove bisogna ricostruire, quando ci saranno idee e danari, tutt'un'altra città tra stile Genio militare e stile Genio civile, tol-

lerando, per economia, la presenza di quei palazzi, chiese, case e casette che si sono per caso ostinate a restar ritte, — sfondate, scoperchiate, lesionate, ma, tant'è, ritte, — e buttando giù il resto a pedate. L'altra scuola invece pare che voglia trattare Gorizia, qualcuno dice per indolenza, io dirò per reverenza, come un'altra Pompei: ogni rudero sia una reliquia. — Ricostruirla? Niente affatto. Il lavoro costerebbe decine e decine di milioni, e alla fine sarebbe una profanazione. Se i privati ci vogliono pensare, s'accomodino: sulla loro responsabilità. A noi che comandiamo, a noi che governiamo, basta incollare sulle rovine ogni giorno molti proclami, ordinanze, bandi, regolamenti, calmieri, avvisi. — Lentamente, foglio su foglio, s'è già formato su certi muri tutti fessure, uno strato resistente, anche perchè Comando e Governo italiani hanno avuto cura d'incollare i loro fogli su quelli abbastanza simili dei defunti Comando e Governo austriaci. E con questo sistema pian piano si potrà foderare di carta governativa tutta la Gorizia che resta, e salvarla com'è.

Perfino il vescovo, monsignor Sedej, un dotto e pio sloveno, nemico nostro sincerissimo, hanno provato a salvarlo così, incollandogli addosso una risma d'inviti ufficiali. Con uno di questi inviti s'è osato portarlo

sulla cima del San Michele, con un altro nel cimitero di Aquileja, a commemorare le nostre battaglie, i nostri morti, le nostre vittorie: lui, poveruomo, che aveva benedetto, secondo il suo cuore e il suo dovere, non so più quanti reggimenti di tedeschi, d'ungheresi, di polacchi, di croati, di sloveni, esortandoli a fare del loro meglio, in difesa del sacro imperatore, contro questi perfidissimi italiani. S'è schermito egli stesso da quelli inviti; confidava ai suoi di non saper che dire e che fare. Ad Aquileja ebbe fino all'ultimo momento una paura pazza che venisse a parlare Gabriele d'Annunzio. Nei discorsi ufficiali si evocano i morti. Se sul San Michele o ad Aquileja i morti avessero potuto parlare, Eccellenza... Ma c'era l'invito ufficiale, la foderatura in carta ufficiale. Anzi adesso, come desidera monsignor Sedej, gli saranno restituiti col viaggio in prima classe tutti i parroci della diocesi di Gorizia internati dal 1915, e riceveranno pel loro lavoro avvenire le sue istruzioni. Italia madre,

> madre di biade e viti e leggi eterne
> ed inclite arti a raddolcir la vita....

Biada, sopra tutto, perchè ne occorre molta.

Basta: delle due scuole suddette, la prima,

quella del deserto, è, naturalmente, la meno accetta ai goriziani i quali pure, caro sindaco Bombig, finiranno un giorno o l'altro, non tema, a contare qualche cosa. Ma per sfortuna è la scuola cui hanno aderito i Comandi militari. Gorizia, *noman's land,* tabula rasa. S'han da tagliare, ad esempio, presso il Corso Vittorio Emanuele, due o tre dei bei cipressi del Cimitero vecchio, feriti dai colpi? Giù tutti i cipressi, sani o feriti, nonostante la petizione scritta di molti cittadini. S'ha da ripulire la caserma in piazza Grande? Davanti alla caserma ci sono quattro vecchie colonne in pietra rossa? Giù le colonne. Quanto costerà restaurare il vecchio ponte di ferro tra Gorizia e Lucinico, caro a tutti i goriziani perchè la più gran parte delle truppe tra l'8 e il 9 agosto 1916 eran passate di lì, e poi per mesi e mesi, pur sfondato, tremante e fragoroso, era stato il ponte più largo d'accesso alla città, finchè due campate non s'erano fiaccate sotto i colpi del nemico? Non si discute: lo si demolisce tutto, senza avvertire nessuno. Al Comando del Genio militare occorre un palazzo, ma un bel palazzo e intatto? Si occupa il palazzo delle Scuole, uno dei più antichi e belli di Gorizia, già dal 1640 sede dei Gesuiti, dove si trovava anche la biblioteca di Stato, la sola grande biblioteca

della città; lo si imbianca dentro e fuori di calce da coléra; si tappa qualche arco del doppio portico del cortile; si strappano dalla facciata gli stemmi di pietra, secenteschi, dei Coronini e dei Verdenberg (che poi erano degl' italiani, i Verda di Como). E il Genio ha il suo palazzo; ma la biblioteca, ora tornata da Firenze, non ha più il suo.

È vero che in compenso c'è la scuola opposta, quella che comodamente rispetta le rovine e vuol mantenerle, se posso dire, intatte, lasciando al tempo, alla pioggia, al musco di renderle pittoresche. Propendono a questa teoria contemplativa le autorità civili. In un comunello dell'alto Isonzo ridotto, su per giù, a un monte di sassi, un funzionario romano, anzi romanesco e scanzonato, mi ha detto dalla finestra del suo ufficio: — Ma guardi sicchè bellezza! Me pare de guardà dar Campidojo li sassi de Campovaccino. — Visione altamente archeologica. Ma è umano che gli abitanti di Gorizia e dintorni, certo per manco d'istruzione classica, non se ne accontentino.

Ora sembra a me, e a molti con me, che si potrebbe trovare una via di mezzo: continuare a fare quel che finora ha fatto l'autorità militare, ma distribuendo danari, ma-

teriali e lavoro con più logica, d'accordo col Comune, con una qualche conoscenza, cioè, della storia e del carattere di Gorizia.

Gorizia non ha monumenti insigni, come Pola, Trento, Trieste; ma ha una sua fisionomia storica, una sua nobiltà edilizia formatasi tra il seicento e il settecento, proprio cioè nei secoli in cui la sua italianità s'è approfondita e rassodata. Piccolo castello ben posto lì alla confluenza di due valli e di due fiumi, abitato da villani, sgherri e lanzi, posseduto da nobilacci tedeschi, feudali del Patriarca d'Aquileja, beoni, apoplettici e analfabeti, come in pieno quattrocento quel conte Enrico che accusava sua moglie d'averlo tradito perchè di notte i figlioli che gli aveva dati non volevano mai bere vino: dal trecento al cinquecento Gorizia poco sa d'italiano, poco anche di veneto. I Veneti la ebbero per un anno solo tra il 1508 e il 1509; e tutte le lunghe beghe tra Venezia erede d'Aquileja e l'impero non raggiunsero il popolo e la sua indole. Di quei secoli a Gorizia restano poche reliquie: la cappella del 1334 oggi sacrestia del duomo, la chiesina di Santo Spirito, del 1398, su in Castello, e due lapiducce tedesche su due case. Pasticche per la sete degli eruditi.

Ma quando ai primi del seicento furono

aperte la strada di Plezzo che da Tolmino conduceva in Carinzia e raccoglieva in Gorizia il mercato friulano del ferro e del lino di lassù, e poi la strada del Vallone che la riuniva al mare senza varcare l'Isonzo capriccioso, Gorizia cominciò ad arricchirsi, a ripulirsi, a incivilirsi, cioè a farsi italiana. Nel 1615 si stabilirono in Gorizia i gesuiti e vi fondarono un collegio tutto in lingua italiana per quanto da Vienna si ripetesse loro d'adottare la lingua tedesca. Ma i gesuiti erano, e sono, uomini d'intelligenza pratica: espulsi nel 1606 dagli Stati Veneti, essi insegnando in italiano, e bene, attiravano a Gorizia i figli di tutti i nobili e ricchi del Friuli Veneto, e li staccavano da Venezia (quando si istituiranno a Padova cattedre regolari per gli slavi d'Italia?). Cinquant'anni dopo, con l'amore di Ferdinando terzo per le lettere, le arti e la musica nostra, la moda italiana venne anche da Vienna. E quando nel 1752 papa Benedetto XIV dopo un secolo d'istanze imperiali acconsentì a sopprimere il patriarcato d'Aquileja e a fondare in sua vece gli arcivescovati di Udine e di Gorizia, anche questa novità condusse a Gorizia tradizioni e clero italiani. Ma più servì, sia detto con tutta reverenza, il teatro. Il primo teatro di Gorizia fu aperto nel 1740 e da allora vi si det-

tero sempre melodrammi e balli italiani. Nel 1780 s'era fondata a Gorizia perfino una succursale dell'Arcadia romana: gli Arcadi Sonziaci, cioè sull'Isonzo.

Ormai anche l'aristocrazia tedesca scriveva versi e cronache nella nostra lingua. Le biblioteche di casa Attems, di casa Coronini, di casa Strassoldo, di casa Lantieri (la casa che nel 1727 ospitò il giovane Goldoni), di casa Thurn (o della Torre) Valsassina che, per quanto ne restava, abbiamo dopo la prima presa di Gorizia portate nel regno, inventariate e oggi restituite, sono tutte formate nel settecento e si fermano ai primi dell'ottocento: per nove decimi, tutti libri italiani.

Quando Giuseppe secondo ordinò nel 1876 di abolire l'uso dell'italiano nei tribunali goriziani, era troppo tardi. Leopoldo secondo, più cauto, ne smise l'idea.

Non tutti gli edifici di questa Gorizia tra sei e settecento sono belli o eleganti, ma bisogna conservarli, restaurarli, custodirli con intelligenza e con amore se si vuol mantenere il carattere di questa prima Gorizia italiana, se si vuol lasciarle una qualche sua nobiltà, provinciale ma singolare. Il Municipio e più il palazzo Attems dov'è il Museo, costruiti nel 1740 e nel 1745 dall'architetto goriziano Pacassi mentre costruiva a

Vienna il castello di Schönbrunn, le due fontane dell'Ercole e del Nettuno donate da lui a Gorizia, la chiesa di San Rocco cominciata nel 1640, la chiesa di Sant'Ignazio nel 1654, il duomo nel 1682, il palazzo dei Gesuiti, l'Arcivescovato, il palazzo Lantieri, altre dieci e venti tra chiesole, ville, case, casette, giardini in città e nei prossimi dintorni, costituiscono insomma il vero volto della nostra Gorizia. Documenti spesso più che monumenti; ma documenti nostri che l'Austria stessa ha rispettati andando, ad esempio, a costruire le nuove caserme, stazioni, officine, a grande distanza da questi superstiti venerabili.

Il problema, tra le rovine di adesso, è difficile e delicato, ma non è insolubile. Per chè mai proprio l'autorità militare s'è andata a immischiare nell' estetica edilizia? Non siamo affatto sicuri che la direzione generale delle Antichità o il Genio civile si porranno più chiaramente questo problema o lo risolveranno meglio e più presto; ma almeno essi faranno il loro mestiere.

Un giornale di Gorizia ha narrato che il pittore Italo Brass, goriziano, ha trovato giorni fa, nella cappella del Cimitero vecchio, là dove il Comando ha abbattuto tutti i cipressi, dei soldati intenti a tingere di nero col catrame l'altare e i putti di marmo

bianco. È proprio vero? Ed è bene, proprio oggi e proprio a Gorizia, veder dei soldati che, non avendo altro da fare, si dànno all'arte di verniciare di nero i marmi bianchi?

A ognuno, l'arte sua. E il Genio civile avrebbe ragione d'ingelosirsi.

Il Castello del Buon Consiglio.

Trento, decembre 1919.

Enrico Heine arrivò a Trento, l'estate del 1828, in un bel pomeriggio di domenica e il Castello del principe vescovo gli parve una rovina da poeta romantico. «Rotto e ruinoso, il superbo castello che una volta dominava la città ora le si riposa accanto, favoloso edificio di tempi favolosi, con le sue guglie, i suoi merli e la sua torre rotonda, abitato ormai solo dai gufi e dagl'invalidi dell'Austria.» Esagerava. Prima di tutto il poeta non seppe o non disse che i più gravi torti erano stati del suo diletto Napoleone, se è lecito una volta tanto difendere l'Austria. Il Castello era triste perchè era abbandonato. Dal 1797 vi s'era fatto un continuo rubare; anzi nel 1811 la mobilia che vi rimaneva veniva addirittura venduta all'asta, e il Castello ridotto a caserma. Da allora chiuso, spoglio e sorvegliato dalle sentinelle K. K.

nelle garitte gialle e nere, pareva più un carcerato che un carcere, tanto dietro quelli sbirri e quelle baionette la sua faccia restava italiana, con l'alta loggia veneziana e un disco di porfido tra un arco e l'altro, con la piana italianissima fronte del nuovo palazzo cinquecentesco, a balcone e poggiolo, fabbricato dal Cardinal Clesio tra il 1515 e il 1535. Esso gridava, insomma, Italia da ogni finestra, e i bastioni erano i ceppi ai suoi piedi. Ma le rovine dell'edificio, che per giunta non ha niente di favoloso, Heine se le sognò.

L'Austria sapeva (e fu una sua forza) che il vero volto della patria è l'arte. In Aquileja romana non permetteva che pochi scavi frettolosi, tanto per trarre in luce un bel marmo, un bronzo, un mosaico, una gemma; ma i ruderi, che erano le radici di Roma, subito li riseppelliva perchè non ne germogliasse una speranza: furti più che scavi. A Trento sbarrava le porte del Castello e camuffava da prigione e da caserma perfino il palazzo Clesiano perchè chi lo visitasse non vi ritrovasse dal primo istante il ricordo dei palazzi principeschi di Mantova o di Ferrara, gli stessi soffitti a lacunari romani intagliati, dipinti e dorati, le scale e gli atrii affrescati dal Dosso, dal Romanino, dal Fogolino con deità ed eroine ed allego-

rie venetamente nude e fiorose, Fetonte sul carro, Cleopatra e Lucrezia, Virginia e Dalila, Amore e Psiche, la Liberalità dal seno giunonico, tutte bellezze nostrane e solatìe che ad ogni aurora avevano l'aria di chiedere dall'alto del loro olimpo primaverile a quelle camerate di tirolesi e di croati, di galiziani e di boemi: — Ma voi a casa vostra quando ci tornate?

Non dico che di malanni i comandi e i soldati austriaci non ne abbiano fatti là dentro. Fin nel 1885 dalla cappelletta sconsacrata tolsero e infransero sculture di pietra, e la abbandonarono ad un armajolo coi suoi fornelli. Ma sono i soliti malanni che comandi militari e soldati sogliono dovunque fare ai monumenti quando abbiamo la dabbenaggine di affidarli a loro; e proprio in questi giorni nel convento di Santa Maria Novella a Firenze s'è rialzato il pavimento, si sono verniciati i pilastri di pietra e scialbate le vôlte e le pareti della più vasta e bella sala trecentesca della città per farne un dormitorio agli allievi carabinieri: tra il plauso di tutte le autorità.

Certo ai cittadini di Trento che conoscevano quali fossero là dentro per gli accusati politici le torture degl'interrogatorii, le iniquità dei processi e spesso l'infamia del supplizio, l'orrore pareva contaminare an-

che le mura. La bellezza dell'edificio spariva per loro sotto il nero di quel lutto.

Ma è bastato che la vittoria lo vuotasse d'aguzzini e di condannati, d'ufficiali e di soldati, perchè il Castello del Buon Consiglio riapparisse quale era e quale è: una bella e magnifica reggia italiana.

Si badi: fuor che liberarlo dalle truppe e dagli uffici e dai magazzini militari, altro non s'è fatto finora. È stato lo stesso un gran lavoro. Ogni tanto si rivedeva un pretendente: un comando, un ufficio, un generale, una «specialità». Ma il Castello adesso è libero, e respira.

L'ho visitato in una mattina di sole. Bisogna già fare, almeno noi di fuori, uno sforzo di memoria per immaginarcelo caserma austriaca. L'Austria non ne è partita: è svanita. Stemmi, bassorilievi, affreschi, stucchi, soffitti, logge, atrii, tutto è nostro, solido, sincero, largo, salubre, classico e luminoso. La stessa viacrucis percorsa qui dentro da Cesare Battisti, tra la sua cella e la sala del tribunale e il patibolo — via già piamente segnata da grandi fotografie, come le stazioni d'un calvario — diventa dentro queste architetture monumentali un'apoteosi. Egli non va più al patibolo, va al trionfo.

C'è un italiano che non abbia incisa nella memoria quella fotografia che poco dopo la

morte di lui ce lo raffigurò quando a testa alta, fra tre guardie bolse, egli procedeva fiero e bellissimo verso la morte e pareva non il condannato ma il padrone — immagine eroica di quanto era di più puro e di più saldo nel nostro cuore? In quell'immagine si vedeva dietro a lui, nel muro di sfondo, un'alta finestra con una cornice di pietra, di sagoma italiana dei primi del cinquecento. Quella fotografia ora sta appesa, dietro un vetro, sotto un riparo, come un'icone in un tabernacolo, proprio accanto a quella finestra, nel cortile dei Leoni. Di faccia, s'apre la loggia a cinque grandi archi di pietra, ariosa come l'atrio d'una casa romana, tutta adorna degli affreschi del Romanino, sulla gran volta il carro del Sole coi quattro cavalli candidi contro un cielo azzurro rigato da bianche nubi. Più su degli sgherri e dei carnefici, lo sguardo di lui dovette passare su quella composta ed eterna bellezza italiana, su quel vivo amabile volto della civiltà per la quale egli andava a morire: fraterno viso, forse il solo viso fraterno che egli incontrasse in quell'ora.

S'apre su quell'atrio la porta che per una ripida scala conduce giù alla spianata scavata nella roccia ai piedi del Castello. Là muta la scena. Là tutto è chiuso e sordo: la mole nuda e piatta del Castello, l'alta

roccia bruna striata di nero, corsa da serpi d'edera, due alberi stenti e brulli, lungo la roccia falde di neve livida e gelata. In quella fossa furono uccisi Chiesa, Battisti e Filzi. Tre lastroni quadrati di pietra rossa indicano adesso il luogo dove furono alzate le forche: e su ciascun lastrone, in caratteri romani, il nome del martire e la data. Speriamo che la scultura ufficiale non contamini mai quell'area sacra. E lo dico perchè risalendo nel Castello, dentro la bassa saletta del tribunale dove opportunamente tutto è stato lasciato com'era, i banchi gialli, la cattedra dei giudici, la panca degli accusati, ho già trovato sopra un cavalletto un brutto bassorilievo di gesso che dovrebbe raffigurare l'eroe: e sotto quel gesso ingombrante l'esibizione, a grandi lettere, del nome purtroppo d'un generale che lo ha fatto eseguire da un soldato e, d'autorità, se l'è ingenuamente collocato lì. L'onorevole Credaro, uomo severo e spedito, non tarderà di certo a liberare da quell'ingombro quella stanza dove ogni altro nome oltre quello del Battisti è un nome d'intruso.[1])

Era quella la sala da pranzo della famiglia del Clesio e l'architrave della porta

[1]) Mentre correggo la stampa di queste pagine mi giunge notizia che infatti gesso e scritta sono stati tolti da quel antuario.

reca ancora la scritta *Locus refectionis*. Il cardinale abitava al secondo piano. Anche lì le rovine sono minori di quel che fuori si narra. Certo i soffitti di legno intagliato e dorato sono scuriti, qualche cornice e qualche rosone sono caduti. Nel salone rotondo rozzi stucchi del settecento hanno spezzato le linee rette e grandiose della prima architettura. Ma i sette arazzi fiamminghi della vita di Gesù che Bernardo Clesio comprò nel 1531 a Colonia per mille ducati d'oro e che furono tessuti ai primi del cinquecento in Bruxelles da quel Pietro di Aelst cui spettò l'onore di tessere sui cartoni di Raffaello per Leone X anche gli arazzi della Sistina, sono ancora a Trento, intatti, nel museo diocesano.

Perfino nello stanzone in cima alla torre dell'Aquila gli affreschi, forse di mano veronese, che descrivono di mese in mese la vita dei signori e la vita del popolo, all'aperto, in campagna e in città, ai primi del quattrocento, con mille aneddoti d'un'osservazione minuta arguta e leggiadra, possono quasi tutti con pochi restauri tornare incantevoli. Ma questi restauri quando li cominciamo? Dopo quindici mesi nessuno ha ancóra pensato a rimettere i vetri alle impannate di quella stanza: una decina di vetri.

La leggenda insomma fa ancóra velo alla

verità: il Castello del Buon Consiglio resta una favolosa rovina da gufi romantici come novanta anni fa per Enrico Heine. Sembra che a toglierGli questo manto leggendario, a riconoscerlo italiano dopo una contaminazione di secoli, a entrarci e starci come in casa nostra, e in una bellissima casa nostra, noi si titubi e s'aspetti anche qui il beneplacito o l'invito di qualcuno. Il Castello è vuoto di militari, ma ancóra per visitarlo bisogna chiedere il permesso al Comando del presidio che ve lo dà in un foglietto maledettamente simile a quello che si dava sotto l'Austria. Da che viene questa flemma?

Sia detto súbito: non viene da propositi di economia. Qui non si tratta di spendere d'un colpo centinaia di migliaia di lire. I buoni restauri si fanno con pochi danari alla volta. Solo i cattivi restauri, intendo i rifacimenti, costano molto e danneggiano insieme bilanci e monumenti. Con ventimila lire all'anno, in dieci anni, il Castello del Buon Consiglio, una stanza dopo l'altra, può tornare, come si dice in gergo d'inventario, in perfetto stato di conservazione: per quel che può esserlo, s'intende, un monumento vecchio di secoli.

Ma occorrono un piano preciso, un amore convinto e una volontà continua. Ora in tanti mesi noi non abbiamo cominciato nem-

meno a stendere sulla scrivania il foglio bianco su cui si dovrà scrivere questo piano. Peggio, non sappiamo nemmeno che cosa queste tante sale, stanze, corridoi dovranno contenere.

Si dice, perchè è facile come dir buongiorno, che se ne farà un museo. Di che? Tra il museo civico e il museo diocesano se, come è sperabile, monsignor Endrici acconsentirà a lasciar trasportare in Castello il museo diocesano, e se dal museo civico si condurrà quassù solo quel che merita l'onore d'una siffatta sede, non si occuperanno più di cinque o sei sale. E le altre resteranno vuote come tanti sbadigli? O si spoglieranno chiese e chiesole per arricchire questo fittizio museo? O si raccoglieranno qui tele e gessi come si sia, purchè facciano numero? Ho veduto arrivare in Castello certe pitture che servivano a decorare non so più quale padiglione dell'esposizione romana del 1911, solo perchè rappresentavano alla peggio l'entrata di Bernardo Clesio in Trento quando nel 1514 a ventinove anni ne fu nominato vescovo e principe. Con questi avanzi di fiera si vuole riadornare il Castello? Ma prima di tutto, perchè se ne vuol fare un museo?

Il Comune o la provincia di Trento non potrebbero avere qui almeno la loro

sede onoraria? Musei, musei, musei. Anche quassù l'Italia porterà questa sua venerabile e funebre manìa? Ottimi i musei finchè accolgono quadri e statue senza casa. Ma questo inventare i musei perchè non si sa che altro inventare, è prima segno d'un'angustia mentale da maestrucoli minervini, poi è un tradimento della storia nostra.

Nel Castello di Trento c'è un palazzo, anzi ci sono due palazzi, come ho detto, vasti, principeschi e adorni. Di questi palazzi italiani l'Austria ha logicamente murato e soffocato la bellezza per secoli. La vittoria li ha liberati e li ha restituiti alla vita. Vi si ricollochino súbito le lapidi e le sculture quasi un secolo fa portate dal dotto podestà Giovanelli, per salvarle, nel Municipio vecchio. Nel piazzale tra le due ali del palazzo Clesiano si ridisegnino e si ripiantino le ajole che l'ornavano sino alla fine del settecento. In alcune stanze si espongano pure i quadri, le statue, gli arazzi, i bronzi, le miniature, le medaglie, le oreficerie, le majoliche, i ricami, finora nei due musei cittadini. Ma non si sottragga di nuovo alla vita pubblica ed aperta questo pubblico edificio. L'Italia è una nazione d'uomini, non di quadri e di manoscritti. Ha un avvenire, non ha solo un passato. Non ama il passato chi non lo vuol fare partecipe della nostra

vita presente. Non ama l'arte chi vuole imbalsamarla e non sa trarre da essa conforto, esempio e fede ad ogni ora.

Roma nei palazzi sul Campidoglio, Firenze in Palazzo Vecchio hanno i loro musei e la sede dei loro Comuni. Questo abbia Trento nel suo Castello. E anche questo monumento sia prima di tutto, per la sua nativa incontestabile italianità, un ammonimento.

Se il primo pensiero di chi ha avuto o ha l'onore di rappresentare lo Stato italiano a Trento, fosse stato di liberare e di cominciare súbito a restaurare il Castello per porvi, al sommo della città, la sua sede e magari i suoi uffici, qualche archeologo e qualche esteta avrebbero forse sparso nel loro cantuccio le loro lagrimette di vecchie zitelle. Ma per compenso i trentini si sarebbero súbito accorti che il Governo italiano intendeva governare: e da casa sua, dalla casa cioè che l'arte italiana gli aveva fedelmente preparata da secoli.

Invece no: noi siamo modesti, noi non badiamo alle apparenze, noi badiamo alla sostanza. E chi non se ne fosse accorto, può andarlo a chiedere ai nostri alleati....

Le chiese rovinate dalla guerra.

febbraio 1919.

Quante sono le chiese distrutte in Italia dalla guerra?

Fino a ieri non lo sapeva nessuno. Certo (chi oserebbe dubitarne?) lo sapeva il Governo, e perchè il Governo sa sempre tutto, e perchè dovendo bene o male il Governo provvedere a riedificarle è logico immaginare che in quattro mesi egli abbia fatto i suoi conti e approntato i suoi disegni se non per altro per un fine politico. Il Veneto è molto religioso; ivi le chiese sono un luogo di raccolta non solo di credenti, ma anche di elettori. Si può supporre che un Governo si sia dimenticato proprio delle chiese? Ohibò. Se non si è veduto finora all'opera nemmeno un manovale, se anche oggi i varî «Genii» continuano per le prime disordinate ricostruzioni a rubar travi e pietre dalle macerie proprio delle

chiese diroccate, questo certo deve dipendere dal fatto che la burocrazia queste chiese se le sta costruendo tutte, nel silenzio e nel mistero, a Roma, per mandarle su uno di questi giorni belle e fatte, miracolosamente, e collocarle così, una qua una là, al posto di quelle distrutte, dalla chiesa di Ponte di Legno in Val Camonica a quella di Cavazuccherina sulla Piave Vecchia. *Et super hanc petram....* Di pietre ce n'è un monte, apposta, in ogni villaggio.

Nell'attesa s'è, per fortuna, costituita una società intitolata «Opera di soccorso per le chiese rovinate dalla guerra». E la presidenza comprende tutto l'alto clero del Veneto invaso o percosso dalla guerra, cominciando dal cardinale Lafontaine patriarca di Venezia e dal cardinale Bacilieri vescovo di Verona. Presidente del Consiglio direttivo è il conte Grimani sindaco di Venezia; segretario monsignor Celso Costantini, già parroco di Aquileja, adesso vicario vescovile a Portogruaro. Dice lo statuto dell'Opera: «L'Opera si propone di concorrere a riedificare o riparare le chiese devastate dalla guerra e a provvederle della suppellettile sacra». Benedetto XV ha scritto una lettera di plauso e di benedizione a quest'Opera il giorno 5 novembre dell'anno scorso, puntualmente.

Il primo còmpito è stato dunque di vedere la quantità del lavoro da fare. Alla qualità si penserà in un secondo tempo, ordinatamente. Lettere ai vescovi e ai parroci, gite sui luoghi, fotografie, inchieste. Ed ecco il risultato, nella fiduciosa attesa che il Governo pubblichi il risultato del lavoro suo.

Le chiese totalmente distrutte sono ottantasei. Quelle gravissimamente danneggiate, settantacinque. Quelle colpite che possono essere in breve tempo restaurate, cinquantuna. Sempre nelle diocesi di Venezia, Padova, Vicenza, Treviso, Udine, Belluno, Brescia, Ceneda (Vittorio), Concordia (Portogruaro).

Ma l'inchiesta dell'Opera s'è estesa dal Brenta e dalla Piave all'Isonzo, nell'arcidiocesi di Gorizia. Qui le chiese demolite dalla guerra sono quarantatrè; sedici quelle mezzo diroccate; ventidue quelle danneggiate.

In tutto, 129 chiese devono essere interamente ricostruite sui fondamenti che per buona ventura quasi sempre sono intatti; 91 devono essere ricostruite solo in parte; 73 restaurate.

Mancano ancóra notizie precise delle chiese che erano sulla linea del fuoco nelle diocesi di Trento e di Bressanone e che dalle Giudicarie alla Val Cordevole non sono poche.

Con le chiese sono state abbattute o schiantate anche le canoniche.

Si aggiunga che da molte chiese anche non percosse dalle artiglierie sono scomparsi tutti gli arredi sacri e che da tutte le chiese delle terre invase sono state rubate le campane: sei o settemila campane.[1]) Una campana di media grandezza pesa cinque quintali; il bronzo fino per campane costa oggi almeno dieci lire al chilo: 5000 lire a campana: per 7000 campane, 35 milioni. Forse nemmeno il nostro nemico, stolto come tutti i prepotenti, pensava a tirar le somme del male che faceva ogni giorno. E gli arredi sacri, tra paramenti, pianete, tovaglie d'altare, càmici, cotte, biancheria, lampade, candelieri, calici, ostensorii, candele, banchi, confessionali, mobili di sacristia e di coro, costavano in media per una chiesa, nel 1915, trenta mila lire. Per trecento chiese, nove milioni. E poi gli organi: dieci o dodici mila lire l'uno.

Ma in questo primo computo che correg-

[1]) L'Opera di soccorso ha nell'agosto 1919 compiuto questa statistica. Dalle terre invase dentro l'antico confine sono state nel 1918 asportate nell'interno della Germania, dell'Austria e dell'Ungheria 4637 campane (solo dall'archidiocesi di Udine 1940). Mancano ancóra notizie precise della diocesi di Trieste. Ma in quella di Gorizia, in quella di Parenzo e Pola, in quella di Trento mancano altre 2674 campane. In tutto dunque, esclusa Trieste, 7511 campane, per un peso, in bronzo fino, di quintali 31 879.

geremo appena, oggi o domani, ci verrà il computo fatto a Roma dai ministri, come dice la Stefani, competenti, vogliamo considerare solo la ricostruzione dell'edificio della chiesa, con la canonica e il campanile. Per le suddette 129 chiese distrutte, con una media di 350 mila lire l'una, si arriva a una spesa al minimo di circa 45 milioni. Per le 91 chiese gravemente colpite, con una media di 60 mila lire (e nell'elenco dell'Opera leggo fra queste Santa Maria Formosa di Venezia che è scoperchiata, la chiesa di Velo d'Astico che si può dire demolita, la chiesa di Castagnavizza sopra Gorizia che era adorna di stucchi e di pitture), altri cinque o sei milioni. Per le 73 chiese più facilmente restaurabili mettiamo altri due milioni. In tutto per rimetter su queste trecento chiese, pur senza arredi e senza campane, occorre trovare più di 50 milioni.

Può darli lo Stato? E, se sì, in quanto tempo può darli? L'importante è rendersi conto subito della realtà, e rispondere. Per conto suo, il clero veneto non poteva essere più sollecito a costituirsi in un'Opera per affrontare coraggiosamente il problema e cominciare a risolverlo: dal 5 novembre 1918, ripeto. Sono, presso a poco, quattro mesi.

Nè il problema è soltanto economico e

materiale. C'è anche un problema d'arte. Non tutte queste chiese distrutte erano meraviglie d'arte. Ma molte erano state ricostruite, riattate, riadornate nella seconda metà del settecento, con statue e marmi lucenti e con una grazia che nel Veneto era tipica, e che anche nel Goriziano aveva gli stessi caratteri del Veneto. Molte chiese, della prima metà dell'ottocento, avevano una facciata imponente di stile classico, e navate bianche e grandiose. Ma moltissime anche avevano torri campanarie e absidi del tre, del quattro, del cinquecento, e affreschi e tele memorabili, opere di artisti spesso provinciali ma tipici, e banchi e armadii di sagome pure ed ammirabili. Se queste chiese saranno ricostruite dal Genio militare o dal Genio civile, o anche se la loro ricostruzione sarà abbandonata ai parroci o peggio all'ingegnere più vicino e più pronto, una delle più belle e più care regioni d'Italia perderà per sempre le sue fattezze più singolari e più visibili. Questa responsabilità artistica che può dirsi anche storica, l'Opera di soccorso è pronta ad assumersela. Mercè sua, molti giovani architetti italiani potranno, in questo lavoro, imparare di quanta obbedienza sia fatta, in arte, la vera originalità. Per gli arredi saranno banditi concorsi e aperte esposizioni. L'Opera ha già rac-

colto a Venezia in San Geremia gli arredi più necessarii per venti o trenta chiese: arredi decorosi.

Ma il Governo deve dire súbito quel che può dare e quando può darlo. Si tratta di danaro, non di consigli, perchè delle chiese del Veneto è bene che i disegni non sieno fatti a Roma: nè in Vaticano, nè alla Minerva, sia detto con molta reverenza.

Dopo un anno, il governo non ha dato una lira d'anticipo per la ricostruzione delle chiese rovinate dalla guerra. Ma i parroci e le fabbricerie possono far approvare le stime dei danni subìti da quelle chiese, e ottenere, secondo la legge, la rifusione delle spese di ricostruzione un po' alla volta. Le chiese, cioè, sono considerate edifici di pubblica utilità.

Bellezze perdute.

marzo 1919.

Di due perdite irreparabili per l'arte nel Veneto, nessuno parla: dei parchi, cioè, nelle ville, sontuosi e pittoreschi, spesso più che centenarii, distrutti dal nemico; e delle decine di migliaia d'oggetti d'uso casalingo, in città e più in campagna, i quali per tradizione e per gusto venivano costruiti e adornati con un'arte popolare, rozza di forma e di colore ma tipica, — mobili, insegne, rami, ottoni, posate, stoviglie, lucerne, ricami, giojelli che erano la fisionomia di una regione e adesso, rubati dagli aguzzini e venduti per non morire di fame, sono andati perduti per sempre e non si rifanno più, con quelle forme, con quelli ornati e con quello spirito. Per cuocere il rancio o solo per riscaldarsi, tutte le masnade germaniche, austriache, ungheresi, bruciavano anche i mobili fini degli appartamenti cittadini. Le madie poi e i canterani e gli armadi e le tavole e le sedie e i divani a spal-

liera di legno, con sagome ancora secentesche e settecentesche, se quei marrani le incontravano nei villaggi e nei casali, logori, tarlati, zoppi, lucidi per l'uso come la pelle dei vecchi, li stimavano meno della legna da ardere, e li schiantavano e li scagliavano nel camino o nella stufa, con un sospiro soltanto perchè ardevano troppo presto. E s'ha da dire che nei Comandi e negli uffici quei freddolosi sibariti volevano riscaldarsi, a spese dell'Italia, anche di maggio. I più furbi, s'intende, non bruciavano i mobili più belli ma se li rubavano e se li spedivano a casa, bene imballati. Fra i quali ladri figurano nomi di colonnelli e di generali che, s'intende, il pacioso governo italiano non chiederà mai che sieno puniti o solo biasimati.

Le villeggiature del Veneto in autunno, quelle del Cadore in estate, erano note a molti italiani d'altre province. Ma quanti della penisola conoscevano la Carnia e il Friuli prima che la guerra vi radunasse milioni di noi? Goriziani, triestini, istriani, fiumani, li conoscevano meglio dei regnicoli, e li amavano come i più vicini rifugi di libertà.

La provincia di Udine è infatti vastissima, e va dalle alpi carniche alla laguna di Marano. I suoi montanari, pastori, agricolto-

ri, pescatori, dalla varietà del materiale a portata delle loro mani, dalla varietà delle loro occupazioni e costumi, dai forzosi contatti con Slavia e Alemagna, si erano creati nei secoli una loro civiltà di confine, rude talvolta ma singolarissima, che aveva dato a tutti i mobili, ornamenti e arredi casalinghi, a tutte le industrie più correnti, del ferro, del rame, del peltro, del legno, dei vimini, del cuoio, dell'osso, dei coltelli, delle terrecotte, dei tessuti anche di raso e di velluto, un'impronta sua propria. Era insomma diffusa nella «Patria del Friuli» un'arte paesana, antica, franca e originale quanto il suo aspro dialetto e la lenta musica delle sue villotte. L'emigrazione e i nuovi vasti impianti industriali venivano già corrompendo e logorando quella vecchia civiltà regionale. Ma in tutte le case e i casali più remoti della città ne restavano ancóra tracce amabili e preziose. Chi ricorda nel Padiglione Veneto all'esposizione romana del 1911 la cucina rustica friulana, può immaginare la bellezza di quelle reliquie. Il nemico le ha disperse per sempre. E con esse anche quelle di gran parte del trevigiano, della bassa veneta, del Cadore.

Quando il nemico ha distrutto un affresco del Tiepolo, tutto il mondo ha gridato la sua condanna perchè l'autore era celebre e quel

dipinto era noto e i fogli illustrati ne presentavano al pubblico la fotografia. Ma questa minuta sterminata distruzione della piccola e anonima arte popolare che era l'intima, antica e silenziosa anima d'una regione, è un delitto quasi più atroce e più stupido perchè conosciamo, sì, altri Tiepolo da ammirare, ma chi ci ridarà queste mille minuzie che tutte insieme facevano, per noi, un mondo? E se anche al nemico frantumato dalla sconfitta riusciremo (e non ci credo) a imporre il pagamento d'un'indennità, in danaro e in opere d'arte, come si potrà misurare quella perdita?

La quale è più grave al solito per l'incuria della nostra burocrazia che non ha mai pensato a fondare un Museo dei mobili italiani, anzi d'ogni nostra arte decorativa, anche di quella paesana la quale da noi è per lo più un riflesso vivace dell'arte cittadina e un ricordo vivacissimo di civiltà lontane, immigrate e impallidite sotto il gran sole della civiltà italiana. A Venezia, a Milano, a Torino, a Firenze qualche cosa s'è raccolto in musei comunali, ma d'arte nobile e ricca: assente il Governo. I più bei musei d'arte decorativa popolare s'incontravano invece — perchè non s'ha da dire se è la verità? — proprio in Ungheria e in Austria, cominciando da Graz: scuole pei ladri.

I parchi delle ville venete, chi non li conosce dopo quattro anni di guerra? Quante centinaia di migliaia d'italiani non li hanno ammirati e desiderati passando sulle strade tra Padova e Mestre, tra Padova e Treviso, tra Padova e Bassano per dire solo di quel che la guerra ci ha, più o meno, risparmiato? Lo spettacolo incomparabile e interminabile delle ville e dei parchi regali da Strà alla Malcontenta lungo il Canale, fece esclamare al generale Foch che due volte percorse in automobile quella strada nei giorni ansiosi del novembre 1917: — *Il faut defendre à tout prix un pays d'une telle beauté* —. Dove si vede, Eccellenza, (parlo a un ministro qualunque, a caso) che l'arte non è poi quell'inutile romanza che la fa sbadigliare.

Lungo la Piave, sulle due rive della Piave, e poi intorno a Conegliano, a Vittorio, a Oderzo, a San Donà, a Portogruaro, ville e parchi erano altrettanto frequenti che intorno a Padova e a Treviso e a Bassano, se pur meno noti. Le ville sulla Piave, da quella Soderini a Nervesa cogli affreschi del Tiepolo e da quella di San Salvatore di Collalto sopra Susegana cogli affreschi del Pordenone, fino a quella di Romanziol, tra

San Donà e Noventa, cogli affreschi del Veronese, sono monti di macerie. Ma coi parchi loro il nemico ha abbattuti anche quelli delle ville lontane dalla linea di fuoco; parchi antichi e parchi nuovi, intendo di trenta, quaranta, cinquant'anni fa, perchè l'architettura dei giardini, ignota ormai all'insegnamento accademico ufficiale e alle esposizioni ufficiali, ma fino a un secolo fa tipicamente italiana e gloriosa in tutto il mondo, s'è continuata a studiare e ad amare nel Veneto, per tradizione. Solo a Oderzo, il nemico ha distrutto il parco del palazzo Foscolo, il parco della villa Galvagna, e il parco comunale nel cuore della città. La Commissione Reale d'inchiesta sugli atti del nemico contrari al diritto delle genti, e la Sovrintendenza ai Monumenti del Veneto che d'accordo hanno raccolto dati e fotografie a fasci, calcolano che più di cento parchi sono stati così distrutti dal nostro nemico bestiale. Il volto cioè della bellissima Italia è stato da lui malignamente deturpato per anni e per anni perchè un parco non si rifà a volontà d'uomo come si rifà (o si potrebbe rifare) una casa, in pochi mesi.

E anche questi danni pei quali oggi, fra tanti dolori più urgenti, nessuno grida, converrebbe che non fossero dimenticati.

L'arte si paghi con l'arte.

maggio 1919.

C'è ormai un solo italiano tanto benigno da credere che i nemici germanici, austriaci, ungheresi, ci paghino tondi tondi i danni di miliardi e miliardi fattici in guerra con atti contrarii, come dicono i libri dei giureconsulti, al diritto delle genti? Non c'è.

C'è un italiano, specie nelle province liberate, tanto notarile e meticoloso da non accettare, anzi da non preferire, se fosse possibile, all'ipotetico pagamento in moneta dei risarcimenti per quei danni, il pratico pagamento in natura: tanti buoi, attrezzi, macchine, mobili ecc., in cambio di quelli distrutti o rubati? Non c'è.

Ora da computi minuti e documentati risulta che l'arte italiana ha sofferto dalla guerra danni materiali per circa ottanta milioni di lire nella quale somma non è inclusa la distruzione degli affreschi del Tiepolo a Venezia e a Nervesa, degli affreschi

del Veronese e dei suoi scolari a Romanziol, e non sono calcolati i guasti fatti dalle bombe austriache, ungheresi e germaniche a Sant'Apollinare di Ravenna e a tanti altri monumenti, perchè è impossibile fissare in lire, marchi e corone questi scempii dato che bellezze equivalenti a quelle non sono, che si sappia, in commercio. Ora di questi danni materiali ed artistici si può avere, se veramente lo si vuole, il pagamento in altrettante opere d'arte — d'arte italiana, s'intende — altrettanto belle, altrettanto preziose, altrettanto ammirate; e tutte d'autentica e assoluta proprietà del nemico; quadri, sculture, stoffe, oreficerie, gemme, esposte nei pubblici musei di Berlino, Dresda, Monaco, Vienna, Budapest.

Ma chi se ne occupa? Nessuno, almeno per quanto riguarda l'Italia.

L'elenco di queste opere d'arte è pronto, da mesi. La Commissione d'inchiesta sugli atti del nemico contrarii al diritto delle genti, d'accordo con la Direzione delle Belle Arti, l'ha formulato, stampato, consegnato al Governo. Sarà incluso nel trattato di pace che si sta formulando perchè lo firmi l'Austria tedesca? È stato incluso nel trattato presentato alla Germania dato che i danni più gravi con bombardamenti dal cielo sulle città e sui villaggi del Veneto sono stati fatti

tra il dicembre 1917 e il marzo 1918, quando cioè tre squadriglie germaniche da bombardamento, la 19.ª, la 20.ª e la 21.ª, restarono e operarono sul nostro fronte? Si è fatto qualche passo per sorvegliare le opere di quell'elenco proprietà dello Stato ungherese? Mistero. Solo si susurra che, in assenza dei nostri rappresentanti, il signor Clemenceau abbia proposto al supremo Consiglio di non far pagare con opere d'arte i dànni alle opere d'arte, per timore che, una volta o l'altra nei secoli, la Germania possa volgere questo principio a proprio vantaggio contro la Francia. Inglesi ed americani i cui monumenti erano assai lontani dai pericoli della guerra, hanno súbito approvato questa bella idea.

Intanto è utile informare il pubblico in tempo, e mettere i punti sugl'i.

Noi dobbiamo avere o riavere dal nemico opere d'arte per quattro ragioni. Uno, quelle da lui asportate o rubate nelle province invase di qua dal vecchio confine; e di queste se n'è riavute le poche che, come la Vergine del Tiepolo nella chiesa della Purità a Udine, il nemico aveva portato a Vienna, diremo, ufficialmente, con ricevute regolari; poco, anzi pochissimo al confronto di quel che è stato irreparabilmente disper-

so dai furti delle truppe occupanti. Due: dobbiamo riavere quelle che il nemico aveva portate via da Aquileja, da Gorizia, da Trieste, da Rovigno, da Pola, da Riva, da Rovereto, da Arco, ecc., insomma dalle terre italiane adesso redente di là dal vecchio confine: anche di queste molto s'è recuperato, ma pur troppo non s'è ancóra riusciti a recuperare i nuclei più preziosi dei quali basta indicare i duecento disegni del Tiepolo del museo civico di Trieste e i milleseicento pezzi del museo di Aquileja, sculture, ambre lavorate, gemme, vetri, monete d'oro, il fior fiore del museo, portati a Vienna fin dall'aprile 1915. Tre: le opere d'arte di proprietà demaniale che l'Austria ci tolse nel 1808 nel 1816 e nel 1838 e non volle restituire dopo il 1866: e queste si sono riavute tutte, o quasi, a cominciare dagli arazzi raffaelleschi di Mantova e sono già esposte a Mantova e a Venezia: merito del generale Segré, capo della nostra missione a Vienna, e di Gino Fogolari. Quattro finalmente, e questo è il vero tesoro: le opere d'arte italiana, proprietà del nemico, da scegliere tra le più belle delle sue pubbliche raccolte, atte a pagarci i danni riparabili e irriparabili da lui fatti all'arte nostra durante la guerra: e di queste non s'è avuto niente perchè vi devono provvedere, come

è logico, i trattati di pace che si firmeranno in questi giorni o in questi mesi.

La divisione è chiara. Ma è chiara pei nostri Ministeri e pei nostri Ministri? Il nemico tenta già d'intorbidarla.

Quando partirono le prime casse delle opere, diciamo, della terza mediocre categoria, il Governo viennese telegrafò le sue pene a Wilson, a Clemenceau, a Lloyd George; i giornali viennesi urlarono; gli alleati gentilmente ci chiesero se l'armistizio ci dava proprio il diritto di farci fare quelle doverose restituzioni. Adesso la campagna di stampa s'è a Vienna riaccesa, e un libretto del dottor Hans Tietze, stampato dall'editore Schroll, preceduto da una prefazione del Dvorak professore di storia dell'arte all'Università di Vienna, riassume appassionatamente le ragioni dell'Austria, sostiene noi aver violato i patti del 1866, avere agito illecitamente in tempo d'armistizio, essere stati obbediti solo perchè minacciavamo la fame. Il Tietze (che del resto quando era capitano in Friuli, incaricato di tutelare le cose dell'arte nostra, si condusse con rettitudine e, verso i tanti rapinatori altolocati, con fermezza) afferma infine che le opere d'arte da noi prese potranno al più finire nei magazzini delle nostre gallerie.

Esagera perchè sui centocinquanta dipin-

ti dal Fogolari riportati a Venezia dieci o dodici sono degni, anche dentro quella illustre Galleria, d'ammirazione e d'attenzione. Gli altri torneranno quasi tutti d'onde sono usciti, cioè nei magazzini; ma nei magazzini nostri, invece che in quelli austriaci. E rispetto al diritto, se non rispetto all'arte, la differenza ha una certa importanza.

Questo giudizio che par severo, è bene darlo, nettamente, non solo perchè è la verità ma anche perchè ad esaltare oltre misura quei dipinti come generosamente molti fecero sulle prime, si convalida il giudizio, o superficiale o maligno, di neutrali e di alleati i quali ripetono che noi siamo stati, ahimè, abilissimi e rapidissimi a ripagarci dell'arte perduta con quest'arte recuperata; il che significherebbe a ripagarci con danari nostri. L'ingenuità angelicata. Non un ventesimo di quel che abbiamo perduto, questi pochi dipinti ci avrebbero pagato, se fossero stati reale proprietà del nemico. E invece erano proprietà nostra.

Ora è tempo che di queste offese e martirii un pieno risarcimento ci si dia, e non solo dall'Austria ma anche dalla Germania. Nè si rimandino questi risarcimenti alle calende greche delle Commissioni e Sottocommissioni. Un articolo nei trattati che si faranno firmare dai nemici, e poi

súbito la riscossione: ecco quanto occorre. I danni sono noti, visibili, tangibili, fotografati, dallo stesso nemico confessati. E non s'ha da cercare la moneta per pagarli. Essa è, come abbiamo detto, in vista di tutti: l'arte italiana esposta nei musei di Germania, d'Austria e d'Ungheria.

Non aiutiamo proprio noi, con nostri indugi e scrupoli, i nemici a tessere le reti per i gonzi. Quando germanici, austriaci, magiari bombardavano dall'aria Venezia, miravano a San Marco e ai monumenti nostri più belli. Imitiamoli, non nella distruzione, ma nella speditezza e nella mira.

La Germania giù dal Campidoglio.

settembre 1919.

Sul Campidoglio si sta abbattendo il rivendicato palazzo Caffarelli dove aveva posto la sua sede l'ambasciata germanica, e l'imperatore Guglielmo aveva alzato il suo trono. Ho chiesto perchè lo si abbatte. Mi hanno risposto che lo si abbatte per fare delle ricerche archeologiche, per scoprire tutta la platea del tempio di Giove fondato addirittura da Tarquinio Prisco. Naturalmente c'è chi approva la demolizione e c'è chi la biasima. Non sono un archeologo, ma credo che abbia ragione chi la approva: pel bene della Germania.

I vincitori hanno o dovrebbero avere cura d'anime. Roma l'aveva. È facile dimenticarsene a Montecitorio, ma è anche più facile ricordarsene sul Campidoglio. Ora, demolire alla Germania quel palazzo e quel trono è come togliere di mano il bicchiere di vino

al beone o la siringa della morfina al morfinomane.

> Vedi l'antico e ricco Campidoglio.
> Quello era il capo mio e dir potrei
> Di tutto il mondo l'altezza e l'orgoglio,

come si legge nel Dittamondo. *Capitolium omnium caput arcemque terrarum,* il Campidoglio capo e rocca del mondo: scriveva il Petrarca a Filippo di Vitry. E altre cento citazioni si trovano agevolmente in tutte le storie nostre, anche in quelle tante che hanno ponzate i tedeschi.

Se c'era sulla terra un chiaro simbolo dell'orgoglio imperiale dei nostri vecchi alleati e della loro manìa d'essere più alti di tutti, era insomma questo trono sul Campidoglio romano eretto deliberatamente sull'asse dello scomparso trono di Giove. Dispiaceva a noi quell'orgoglio obeso ed ansante, specie a noi romani; ma più che contro noi esso era contro tutta la terra, e l'umanità. Ora dal sogno e dall'ebbrezza i nostri vecchi alleati si sono destati. Perchè pel loro bene e pel nostro non tornino a uscire di senno, è utile trarli per sempre giù dal Campidoglio, giù da questa fatidica rupe Tarpea che essi, imprudenti, s'erano scelti come una specola sul mondo e sull'avvenire del mondo. Trarneli giù con civiltà, col permesso degli alleati, con ben conge-

gnate memorie di diritto, magari con flemma canonicale come s'usa a Roma: e come non s'usa nella baraonda di Versailles.

In queste chiare mattine di settembre, fuori d'una ventina d'operai con picconi, non c'è nessuno lassù. Ma pare che tutta Roma guardi, dal Palatino al Gianicolo, da Augusto a Garibaldi la cui statua di bronzo tra due quinte d'alberi s'incide nera sul cielo. Un cielo profondo come non c'è che su Roma, profondo quanto l'eternità. Niente è più alto di questa cima capitolina. E sul sommo del muro già rotto il piccolo scamiciato che alza in ritmo il piccone, si profila anch'egli sull'azzurro, si profila sull'infinito. Non s'ode il colpo perchè si perde súbito nell'immensità. S'ode soltanto il tonfo dei calcinacci, cupo, e una nuvoletta di polvere svapora tra i pini centenari. Una nuvola. Niente.

Quando l'omino si ferma, gli vedo in testa il berretto d'un fante. Sono tutti operai borghesi smobilitati da poco che al lavoro si vestono ancóra con quel po' che resta loro della divisa.

Quel berretto di fanteria sta tanto bene là in cima. Anche qua sotto sul piazzale dove venivamo ragazzi per guardare Roma, per empirci il cuore di Roma, per giocare a indovinare le cupole e le piazze e le vie

e i vicoli tra un tetto e l'altro, tra ombra e sole; sul piazzale che i tedeschi poi ci sbarrarono con tanto di cancello da prigione, altri due o tre di questi reduci — berretti, calzoni, fasce grigioverdi — lavorano a separare i mattoni, le tegole, le tavole della fabbrica diroccata, in tanti mucchi, con ordine: lavorano a mettere ordine nella rovina.

Simboli, letteratura. Lo so. Ma bisogna proprio salire sul Campidoglio per intendere che a questo mondo ogni cosa e ogni parola hanno un volume e un colore, un colore e un riflesso, un suono e un'eco? E che spesso il riflesso e l'eco valgono più del volume pesante e del suono diretto, come il pensiero val più del corpo? Specie in questi ansiosi giorni. Mentre sul Campidoglio quelli operai vestiti da soldati abbattevano nel pieno sole, senza ira, il palazzo e il trono dell'impero germanico, giù nel basso il Parlamento parlava, parlava, parlava di Caporetto. Avrei voluto incontrare Giosuè Carducci lassù; quello dei Giambi, quello del Canto all' Italia che va in Campidoglio. «.... Ma lesta e scaltra. — Scoto la polve d'un'adorazione — Per cominciarne un'altra». 1871, 1919. Dopo Vittorio Veneto come dopo Porta Pia, tali e quali.

Ma nel palazzo Caffarelli, anche fuori dei simboli, c'è molto da imparare. Prima di tutto l'incapacità dei germanici a essere sinceri, nel buon senso di schietto che qui da noi si dà alla parola sincero. Non che s'abbia da accusare costoro di menzogna, anzi d'amore della menzogna come s'è tanto ripetuto per odio meritato e per giusta difesa durante la guerra. Chi mente sa di mentire, a danno e in spregio degli altri. Il tedesco, no, perchè prima di tutto manca di sincerità con sè stesso. Egli mente per convincere sè stesso, per darsi una convinzione che non ha. Perchè il tedesco è qualcuno non in sè e per sè, ma solo in confronto degli altri. Non ha una misura, un metodo suo, una coscienza sua, ferma soda tranquilla anche in solitudine. Di eremiti tedeschi non se n'è mai veduti al mondo. Il tedesco si sente piccolo o grande solo in confronto degli altri uomini, degli altri popoli. Ha bisogno che gli altri — i suoi capi, il suo prossimo, i suoi nemici — lo riconoscano grande, ricco, potente e magari magnanimo. Per questo non si sente bene che riunito in gruppi, comitive, circoli, reggimenti, società filarmoniche ed accademie. Se nessuno gli bada, se nessuno si volta quando egli fa la ruota,

egli è niente, o magari un bravuomo un poco goffo e umiliato: un sacco vuoto che desidera d'essere riempito.

Perciò s'era messo a far la ruota addirittura in cima al Campidoglio. Ed ecco qua la sala, la grande sala, il salone del trono al cospetto dell'Urbe eterna. Ebbene in questa rocca del suo orgoglio, in questo tempio della sua grandezza tutti i marmi erano di gesso, tutti gli affreschi erano pitturacce da teatro, su tela, tutti gli ori erano di porporina. Poveri tedeschi.... Gli operai che smontano questo scenario, ne sono stupefatti, quasi delusi, e un buon trasteverino picchia col martello sugli augusti stemmi degli Stati confederati: — Gessaccio da stucchinaro.

Sul Campidoglio sovrano da cui Genserico portò via a carrate le tegole d'oro schietto, la Germania s'era accontentata di queste dozzinali bugiòle. Per noi? Ma no: per sè. I nove decimi del pubblico lassù era di tedeschi; i nove decimi delle feste o cerimonie erano fra tedeschi. E lì dentro, *hoch hoch*, essi parlavano e cantavano del sacro romano impero, della loro altezza sul sottoposto mondo, lì a fianco del vero bronzo di Marco Aurelio, dei veri marmi delle nostre statue imperiali, del vero basalto della statua di Roma, dei veri travertini dei palazzi

di Michelangelo. E s'inebriavano. Si aggiunga che, per una di quelle svolte frequenti nell'anima tedesca, la convinzione dell'eterna grandezza della Germanità c'era sì, ma non era poi incrollabile. Tra tante vicende, non poteva capitare anche quella di dovere sloggiare o di dover rendere conto della usurpazione? E allora sarebbe stato molto utile poter offrire la prova di quella cartapesta, gesso e porporina, per affermare: — *Kamarad*, guarda, tocca. Non facevamo sul serio.

Quando i duchi Caffarelli fecero alzare da Gregorio Canonica scolaro del Vignola questo palazzo, loro facevano sul serio: erano dei patrizi romani, — di quelli d'allora. Ma l'impero germanico, no. Adesso i demolitori dividono in due mucchi le cornici e gl'intagli del soffitto: quelli dorati d'oro fino, dei Caffarelli; quelli d'oro da comparse, dei germanici.

Ma il peggior male è stato che dietro gl'inchini della nostra mediocrazia parlamentare e bancaria anche noi ci avevamo creduto, perfino i brontoloni che s' inchinavano da lontano. Nel 1895 il Comune di Roma rinunciava ad esercitare per quel palazzo e per quell'area un diritto di rivendicazione che fin dal 1854, sotto il governo pontificio, aveva vantato anche davanti ai tribunali.

Nel 1903 si chiudeva con un cancello anche l'area pubblica davanti al palazzo; e lo stesso imperatore arrivava a Roma, con la primavera. Da allora nessuno fiatò più. Fu tutta colpa dei tedeschi se si considerarono definitivamente i padroni di più che metà del Campidoglio, i dominatori — almeno come veduta — dell'Urbe? Fu più pericolosa la loro superbia o la nostra indifferenza? Non potrebbe la Germania vinta chiederci oggi un'indennità per averle lasciato credere, proprio sul nostro Campidoglio, che il suo gesso valeva il nostro marmo?

A metro a metro, di terrazza in terrazza, di casa in casa, ella s'era rosicchiata questo monte glorioso. A guardarne le ripide pendici verso Tor de' Specchi e via Montanara, c'è da piangere e da ridere: da piangere sulla nostra dabbenaggine; da ridere sull'ostinata presunzione di questi stranieri. Giardinetti pensili di pochi metri quadri, casupole di quattro stanzucce dai muri fradici: un passo oggi, uno domani, quelli si compravano tutto. Per farne che? Ormai avevano lassù l'Istituto archeologico, l'Ambasciata, l'ospedale, il parco, le serre, le case pei custodi, per gli archeologi, pei giardinieri, pei filologi, pei medici. Che altro volevano? Niente: volevano possedere.

Il tedesco che non ha, non è. Un tedesco

che si contentasse di quel che ha, non sarebbe più tedesco. La volontà di prendere, — un oggetto, un titolo, una decorazione, l'angolo d'una trincea, una colonia, una notizia, un posto in una banca o in un'università, la fiducia d'una famiglia, una lode o un ringraziamento anche distratto, — è la ragione della sua vita. Il tedesco non rifiuta niente. Prende senza curarsi di sapere lì per lì a che gli servirà quel che ha preso. È come l'acqua: scivola, filtra, gocciola, penetra, allaga. Colpa nostra se ce ne siamo accorti quando avevamo quest'acqua alla gola. Nostra stoltezza se poi l'abbiamo accusato d'essere quel che è sempre stato.
pecchie che egli s'era in silenzio rosicchiate,

Verso via Montanara, inserita tra le cataho veduto una casetta dipinta di color di rosa, il cui proprietario ha detto sempre no a tutte le offerte germaniche. No, no e no. Oggi se potessi, lo farei almeno cavaliere della corona d'Italia. Egli ha combattuto, a sue spese, la guerra, con molto più fastidii di certi cavalieri che conosco io. E, per conto suo, l'ha vinta.

Per l'Istituto archeologico germanico si può rifar la stessa storia e osservare la stessa psicologia. Anche lì, a entrare nella bi-

blioteca ormai vuota, a ripensare a quella celebre arciricca arcischedata biblioteca, a vedere la presuntuosa miseria di quelli scaffali di legnaccio in confronto alle solenni epigrafi dipinte sulla porta, peggio in confronto alla grandiosa semplicità di qualunque biblioteca italiana del cinque, del sei, del settecento, si soffre per loro, non per noi. Austerità? Forse: ma l'austerità del colletto e dei polsi di celluloide. Sulla porta infatti la biblioteca è dedicata addirittura *Apollini Musis Herculi:* ad Apollo, alle Muse e ad Ercole. Ma sì, ad Ercole. Il nesso tra Ercole e l'archeologia non s'incontra, che io sappia, in néssuna delle dodici fatiche compiute dal figlio di Giove e d'Alcmena. Ma appunto per ciò quell'inaudita dedica oggi può piacere. È una confessione, nell'ebbrezza del dominio capitolino, e rivela due fatti: la beata e beota adorazione dei germanici per la forza, di cui si può avere la misura immaginando di leggere la bislacca dedica ad Ercole (o al ministro della guerra che oggi lo rappresenta in terra) sulle pubbliche biblioteche d'Italia, di Francia, d'Inghilterra o d'America; e la fatica sinonimo di studio, anche dello studio dell'arte e della storia. Solo i tedeschi con la loro volontà colossale concepivano ormai lo studio come una fatica erculea e

ostinata; e niente altro. Che lo studio dell'arte e della storia presupponga, sì, una cultura illuminata e appassionata, ma si concluda solo col diletto d'una nuova creazione d'arte, si chiami quest'arte critica o storia, ecco un concetto che non può entrare nella testa quadra dei nuovi scienziati tedeschi, e dei loro pargoli nati in Italia. Per loro l'archeologia è una scienza, e la scienza è una fatica: Ercole.

Chi poi si volesse dilettare a confrontare i metodi di erosione o penetrazione degli archeologi germanici sulle antichità romane con quelli dell'ambasciata germanica sulle casette e gli orti del Campidoglio, avrebbe un còmpito molto facile. Qui erano riusciti a chiudere con un cancello a noi romani l'accesso alla rupe Tarpea. Ma dalla parte del Foro avevano incontrato Giacomo Boni. Glie ne hanno fatto patire di rappresaglie a quell' anima italianissima.... Cose passate. Credo che anch'egli abbia perdonato.

Però, dato che l'avvenire è in mano a Giove il quale appunto aveva qui il suo tempio, è bene ricordare, oggi e sempre, che sui blocchi della platea di quel tempio e nelle costruzioni della cella sacra questi puri archeologi avevano gentilmente collocato proprio le stalle e le scuderie dell'ambasciata, dopo aver dato bravamente di calce

a quelle pietre gloriose. Anzi per fare correre via l'acqua e qualcosa d'altro dalle loro stalle, avevano tagliato negli stessi blocchi del tempio una comoda cunetta.... Metodo scientifico? Quelle erano le parole, questi i fatti. Le parole per Apollo, i fatti per Ercole.

Gli arazzi di Mantova.

giugno 1919.

La restituzione dei nove arazzi raffaelleschi da Vienna a Mantova è finora per l'arte, dopo tanti strazii che nessuno pagherà più, l'unico vero conforto di questa fine di guerra. L'11 maggio 1866 l'Imperatore Francesco Giuseppe li aveva fatti improvvisamente trasportare a Vienna, con l'austriaco pretesto di esporli «interinalmente» in quel museo d'arte decorativa. L'alleanza così detta segreta tra Italia e Prussia era stata firmata a Berlino l'8 aprile 1866; la guerra tra Italia e Austria cominciò il 20 giugno. Il furto imperiale era stato consumato in tempo: tanto che l'Austria non potè nemmeno pagare il falegname incaricato del distacco degli arazzi e della spedizione. E dovemmo pagarlo noi.

Austria immutabile. Il 28 aprile 1915, un mese prima della nostra dichiarazione di guerra, essa portò via da Aquileja i milleseicento pezzi più preziosi di quel mu-

seo romano e dal museo civico di Trieste il bel tesoro dei disegni del Tiepolo. Nè pensa a restituirli: come allora. Assicura d'averli perduti, non sa dove, in Romania, in Jugoslavia.

Dei nove arazzi di Mantova, tessuti a Bruxelles sui cartoni che Raffaello disegnò e dipinse tra il 1515 e il 1516 e che adesso sono a Londra nel Museo Vittoria e Alberto, noi non avevamo in Italia nemmeno le fotografie. Nel 1913 l'Accademia Virgiliana di Mantova chiese a Vienna il permesso di farle fare a sue spese. S'era alleati, almeno in fotografia. L'i. r. Maggiordomo negò anche quel permesso.

Ora dunque essi sono tornati a Mantova, a Palazzo Ducale, nell'Appartamento Verde, dentro le loro cornici. Alessandro Luzio ha narrato, con la documentata chiarezza che è il suo vanto, le loro vicende. [1])

È noto che dai dieci cartoni di Raffaello su scene degli atti di San Pietro e degli Atti di San Paolo furono tessute a Bruxelles più repliche di questi arazzi, dopo quella per Leone X, destinata alla Cappella Sistina, dispersa e manomessa nel sacco del 1527, riunita a Parigi e là ricomprata da Pio VII nel 1818. Narra il Vasari: «Ven-

[1]) A. Luzio, *Gli arazzi dei Gonzaga restituiti dall'Austria*, 1919.

ne volontà al Papa di far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci; perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni coloriti; i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni, vennero a Roma». Raffaello prima di morire potè vedere i suoi arazzi appesi nella Sistina e potè udire l'entusiasmo con cui li ammirò tutta Roma.

Un'altra serie, già d'Enrico VIII d'Inghilterra, è al Museo di Berlino, di nove arazzi, perchè, come a questa di Mantova, le manca l'arazzo raffigurante la Prigionia di San Paolo. Un'altra, di sei, è a Dresda. Un'altra, a Madrid. Un'altra, secondo il Cavalcaselle, a Loreto.

La serenità equilibrata e l'imponenza architetturale di queste composizioni del Sanzio concepite negli anni in cui veniva immaginando l'affresco dell'Incendio di Borgo, se i giovani e sottili teorici della nuova pittura conoscessero meglio la pittura italiana dei secoli andati e s'acconciassero a goderla e a considerarla con l'amore con cui oggi godono e studiano, ad esempio, la «pittura metafisica» e la scultura negra, dovrebbero essere accolte in Italia come un augurio ed un mònito giunti per miracolo all'ora opportuna. Intendo all'ora in cui,

fuor dall'abbagliante e mobile superficie dell'impressionismo, la pittura ritorna ad emergere solida e quasi gelida, costruita in uno stile cosciente da un caldo intelletto, con una volontà plastica prima che narrativa. Pittura classica, insomma, se proprio in Italia non vogliamo aver paura delle parole nostre.

Certo i sette cartoni originali, pur laceri e logori, di questi quadri che Londra ha la fortuna di possedere, sono più puri di questi arazzi, — specie di questi arazzi di Mantova interpretati dagli arazzieri più liberamente e fastosamente di quelli della serie vaticana. I netti partiti delle loro ombre e luci, le architetture a larghi blocchi, potenti ed equilibrate quanto le figure umane, la grandezza anzi l'imponenza di queste figure rispetto alle dimensioni del quadro e degli edifici, l'energica deliberata sicurezza delle loro movenze ed espressioni, la gravità lanosa dei loro panni dalle pieghe squadrate e scavate, la profondità anzi la rotondità dello spazio, la sobrietà del paesaggio che senza sbarrare la vastità di questo spazio commenta chiaramente la scena, la sobrietà sintetica e quasi astratta di tutti i particolari minori (le barche della «Pesca miracolosa», ad esempio, sono i segni di due barche, non barche reali) risultano, pel poco e calmo

colore di quei cartoni, anche più evidenti che in questi troppo ricchi tessuti. Ma anche in essi l'arte matura di Raffaello si rivela pienamente: opere maestose, create tutte insieme, d'un getto. Veramente nel «Cristo che dà le chiavi a Pietro», nell'«Elima accecato», nella «Pesca», tutta la pittura è concepita con aperta volontà di stile *sub specie architecturae*. Veramente qui la serena intelligenza del maestro ha raggiunto coi minimi mezzi il massimo risultato: misura tutta italiana che oggi i più ardenti innovatori francesi vanno a studiare in Poussin, ma che Poussin aveva imparato guardando genuflesso l'opera di Raffaello.

Semplici e facili verità, di là dal solito snobismo spaccamontagne, mentre di qua dalle montagne c'è quanto occorre, in arte, per vivere e rivivere. Verità che fa piacere cominciare a vedere affermate se non ancóra praticate dai più coscienti e coscienziosi fra i giovani. Carlo Carrà ha scritto nell'ultimo numero dei *Valori Plastici* un acuto articolo, *Italianismo artistico*, in cui è detto: «Dobbiamo richiamare i giovani che oggi negligono le più elementari vigilanze e qualsiasi necessità di studio per seguire il tic della melensa bizzarria; perchè non dobbiamo mai dimenticare che chi si astiene dallo studio dei grandi autori per tema

di perdere la sensibilità nativa non creerà che una forma d'arte senza radice e senza reale eccellenza».

Tra questi grandi autori dovrebbe esserci proprio Raffaello, questo Raffaello degli arazzi di Mantova.

Il Mantegna e il Veronese sotto bandiera rossa.

Verona, decembre 1919.

Sono capitato a Verona in una mattina di sciopero. Già si narrava che a Mantova il giorno prima erano state divelte le verghe della ferrovia, incendiate le carceri, liberati ed applauditi i ladri e gli assassini che vi erano ricoverati al riparo, dopo tutto, dal caroviveri e dal carodormire. Da Porta Nuova giù pel gran corso Vittorio Emanuele sono sbucati fuori dal velo azzurro della nebbia che si stracciava al sole, tre bandieroni rossi e neri e, dietro, una ventina di giovani profeti, i quali ci hanno gridato addosso: — Evviva la rivoluzione! — Poichè solo chi vivrà vedrà, per quella mattina ci hanno lasciato vivere e perfino salire in fiacchere. Così sono andato di là dall'Adige nel vecchio palazzo cinquecentesco del Museo Civico a godermi la mostra dei dipinti tornati da Firenze che erano stati tolti dalle chiese di Verona e dei suoi dintorni quando la guerra minac-

ciava bombe. Preagonica incoscienza di borghese? Ho una difesa: da anni gli amministratori del Comune di Verona, sindaco l'ingegnere Zanella, sono socialisti; eppure adesso hanno speso quasi trentamila lire del pubblico bilancio per allestire nuove sale al Museo Civico e per collocarvi intanto questi settanta gloriosi dipinti — dal Mantegna al Tiziano, dal Veronese al Tiepolo — prima che tornino sugli altari.

Il trittico d'Andrea Mantegna torna ignudo, senza la gran cornice che l'inquadra d'oro a San Zeno. Ma proprio così nudo e solo, quale doveva stare sul cavalletto dell'artista, il trittico della Madonna Corrèr, cominciato da lui a ventisei anni, sbigottisce. Questo umanista vissuto nell'adorazione della sua raccolta di marmi greci e romani, questo pittore inesorabile la cui volontà non ha conosciuto dubbii, la cui mano non ha conosciuto pentimenti, è qui quale sarà a settantatrè anni quando dipingerà per Francesco Cornaro il Trionfo di Scipione senza una stanchezza, senza un abbandono. Un fiore, un'ala, un volto, una nube, egli modella col pennello sulla tavola come li modellasse con lo scalpello nel marmo, infrangibili. È presente dovunque, nell'ovolo d'una cornice, nel ricciolo d'un cherubino, nella frangia d'un tappeto. *Sic volo.*

L'infallibilità di chi ha creato quest'adunata di statue dipinte, ora che esse ci stanno da presso, sotto gli occhi e sotto le mani, in ogni particolare, è più meravigliosa dell'olimpica eternità con cui quelle divinità ci dominano da dentro le loro colonne d'oro nel lontano fondo d'una chiesa. L'artefice solo è qui dio, tremendo. Dopo cinquant'anni d'impressionismo e di pittori femminei beati di abbandonarsi e di naufragare nel mutevole oceano delle superfici e dei riflessi, bisognerebbe alzare queste tre tavole della legge in mezzo alle esposizioni d'arte contemporanea: e giù tutti in ginocchio. Ma i nostri giovani artisti stanno cercando di rimparare la disciplina della ragione da Ingres perchè così s'usa a Parigi..... In uno dei margini dell'imprimitura, sotto la cornice, Mantegna ha scritto in maiuscole romane, chi sa per chi, un suo motto di fedeltà: *Per te parte porto*. Oggi ci sembra che egli questo giuramento l'abbia fatto a sè stesso.

Gli fan corona il Moceto di Santa Maria in Organo e quello di San Nazaro che si rivela parente del Lotto giovane, e le cinque tavole del polittico di San Nazaro, dipinto da Bartolomeo Montagna, finora disperse fra la chiesa e il Museo e, speriamo, da oggi riunite per sempre: una delle sue

pitture più drammatiche perchè intorno all'ombra torbida, tutta pena e pianto, del Cristo morto, le quattro mezze figure di santi, gravi, ossute e paesane, dalla bocca sigillata, tendono un silenzio di pacata tristezza, d'un rosso basso, d'un giallo matto, d'un avorio senza lustri.

Il glorioso corteo continua coi tre Liberale, di Sant'Anastasia, di San Fermo, del Duomo: coi tre Bonsignori, di San Paolo, di San Nazaro, di San Bernardino; coi due Moretto, di San Giorgio e di Sant'Eufemia; coi Morone di Santa Maria in Organo, di San Bernardino e della chiesa parrocchiale di Soave; con tre Giovanni Caroto; coi Gianfrancesco Caroto di San Fermo e di Sant'Anastasia, d'un'esagerazione e semplificazione di volumi che oggi dovrebbero attirare l'osservazione dei critici «al corrente»; con l'Assunta di Tiziano, dalla cattedrale; con otto Girolamo dai Libri.

Quando si scriverà uno studio compiuto su questo veronese, sereno come un meriggio d'aprile, uscito all'aria aperta e alla verde campagna fuor «dai libri» che miniava suo padre, innamorato dei colli, degli olivi, dei fiori, delle ville, delle donne della sua terra, con tanto semplice e delicata passione che, a udire il Vasari, gli uccelli entravano nella chiesa dov'era un suo qua-

dro e volavano verso gli alberi che egli aveva dipinti, per posarvisi? A dare fama a questa breve mostra basterebbe la *Samaritana* della chiesa di Monteforte sopra Verona, un idillio così fresco e chiaro che mi pare a guardarlo d'udire il modulato sospiro d'una lontana musica d'archi.

Purtroppo nella nostra povera letteratura d'arte manca anche un altro libro: un libro su Paolo Veronese che sia appena degno di recare in fronte il nome di lui. Qui si gode adesso, a tu per tu, il gran *Martirio di San Giorgio,* dalla chiesa di San Giorgio, dipinto, dicesi, quand'egli nel 1565 tornò a Verona a sposarsi con Elena Badile, la figlia del suo maestro: il quadro suo, forse, più ardente e voluttuoso, dov'egli stesso s'è raffigurato a cavallo, con la sua bella testa dogale, un bastone di comando nella destra. E chi può ancora dopo tre secoli e mezzo impugnarlo con maggiore diritto di lui, poichè ormai è lecito domandarsi che sarebbero stati, se non l'avessero venerato genuflessi, Rubens e Tiepolo, Delacroix e Manet?

Ormai da Trieste a Vicenza e a Verona tutti i Musei comunali che la guerra aveva chiusi e dispersi, sono riaperti. Quando si riapriranno le gallerie e i musei dello Stato, da Venezia a Milano?

Il monumento a Enrico Toti.

Roma, febbraio 1919.

I romani durante la guerra hanno trovato anche tempo e modo di discutere con fervore, almeno nei giornali, intorno a due opere d'arte. E questo potrebbe anche essere un indice di superiore civiltà.... Le due opere d'arte sono il «cinemateatro» fabbricato dall'architetto romano Marcello Piacentini in piazza San Lorenzo in Lucina; e il monumento al bersagliere trasteverino Enrico Toti che, pur mutilato della gamba sinistra, ottenne dall'umanità del Duca d'Aosta d'essere accettato tra i combattenti e morì sul Carso in un'avanzata gloriosa lanciando, quand'era già ferito a morte, contro il nemico in fuga la sua gruccia.

La sala da cinematografo pensata da Marcello Piacentini è, come sala, bella, comoda ed organica, specie pel logico uso costruttivo del cemento, con qualche fatale ricordo austro-tedesco, il quale ricordo

mandò, com'era logico, in furia molta gente che a Roma vuole anche al cinematografo sentirsi tutta romana; ma la facciata ne è sconnessa, stenta, mal tagliata, e ha il torto imperdonabile d'essere proprio lì sul Corso alla mercè della critica che passeggia. Se quel cinematografo fosse stato fondato ed aperto in piazza Vittorio Emanuele o in un altro quartiere lontano e tutto nuovo, l'opera di quell'architetto che da anni in molte opere sa essere insieme audace e studioso, sarebbe stata meno discussa. Un bene pel Corso e un male per l'architetto.[1]) S'è ripetuto in piccolo, lo stesso scandalo che nel 1913 agitò Parigi quando il signor Astruc aprì il teatro, molto comodo, molto elegante, molto ricco e poco francese, degli Champs-Élysées. Per di più, nel 1918 c'era la guerra, proprio contro i tedeschi d'Austria e di Germania, compresi gli architetti.

Il concorso pel monumento a Enrico Toti ha avuto una storia lunga, si può dire, quanto la guerra: prima, un incarico diretto a Domenico Trentacoste che lo rifiutò; poi, la scelta d'un bozzetto del triestino Selva, uno dei pochi scultori giovani che sappia di quanta architettura è fatta la scultura; infine, un libero concorso con-

[1]) La facciata è stata demolita nella primavera del 1919.

cluso da una limpida relazione di Carlo Tridenti che, a nome del giurì, dava la palma e, quel che più importa, l'incarico dell'esecuzione allo scultore Arturo Dazzi. Da allora la polemica tornò a divampare con molta fiamma e più fumo. Si discuteva del merito dei concorrenti caduti, e si discuteva dell'opportunità di rappresentare nudo Enrico Toti come aveva fatto il Dazzi.

La prima discussione s'è spenta quando si sono veduti i bozzetti degli altri concorrenti. La giuria non si deve essere stillato il cervello prima di arrivare a proclamare vincitore Arturo Dazzi.

La seconda discussione ha ripreso vigore davanti ai muscolosi gessi del Dazzi. Era il Toti un bersagliere? Resti in eterno vestito da bersagliere. Ragionamento tutto logico in cui entrano le ragioni dello stato civile e anche quel tanto di disciplina militare che, dopo quattro anni di guerra, rimane di moda specialmente fra i borghesi. Ma l'arte non c'entra.

Una cosa è la storia, anzi la cronaca la quale ha narrato e narrerà quando e come quell'intrepido popolano romano si sia potuto vestire da bersagliere e abbia potuto vivere, lavorare e combattere tra i bersaglieri, sebbene tutti i regolamenti lo respingessero perchè era mutilato, e non di guer-

ra; e a qual reggimento abbia appartenuto; e di quanti «capi» si compongano la divisa e il corredo e l'armamento d'un bersagliere. Ma la poesia, cioè l'arte, è un'altra cosa; e non bisogna confondere la statua commemorativa col ritratto, anzi il monumento ad un eroe con la sua fotografia incollata sopra una tessera di riconoscimento. Certo la confusione è comoda perchè lo scultore risparmia così poesia e fantasia e, in compenso del risparmio, riceve le congratulazioni di tutti i parenti, amici, conoscenti e fornitori del morto, onestamente felici di riscontrarlo in bronzo, su quella piazza, puntualmente, o in quel giardino, coi i baffi, i nèi, le rughe, la cravatta, la spilla, la giacchetta, le scarpe e i legacci di quando era vivo. Nella bassa epoca del calco del vero, pochi anni fa, si arrivò a questa estrema stupidità: a rappresentare nei così detti monumenti, vecchi cadenti, quali erano cioè poco prima di entrare in agonia, molti dei più belli ed energici uomini del nostro Risorgimento, mentre avremmo dovuto glorificarli, per noi e pei posteri, almeno com'erano negli anni animosi della loro azione e potenza. Le vedove e i clienti e i medici curanti e i colleghi superstiti piangevano di commozione. Ma morti loro, morto anche il preteso mo-

numento. Di questi grandi uomini morti due volte, una in carne, una in bronzo, sono piene le piazze d'Italia. Basta. E poichè di questi monumenti e statue calcati sul vero, funebri e non eroici, i soliti scultori della burocrazia italiana ce ne serviranno probabilmente qualche altro centinaio ancora dalla pace in là, è bene ed è bello che questo «basta» sia gridato loro fin d'adesso con questo monumento a un eroe tutto di popolo, nudo com'era l'ingenua anima sua; e sia gridato da Roma.

E poi, no, basta anche con la polemica perchè c'è da sganasciarsi a sbadigliare. Questa polemica se le statue monumentali debbano essere nude o vestite, è vecchia di secoli. Torna su ogni tanto, rimbellettata a nuovo, con nuovi esempi per far ingoiare le idee stantìe. La penultima volta si era agitata su tutte le gazzette e le rassegne di Francia quando fu scoperto il monumento di Rodin a Victor Hugo, nudo. E l'ultima volta, pel monumento a Garibaldi modellato dal Baroni e scoperto a Quarto dei Mille nel maggio del 1915.

Adesso contro Dazzi s'è persino detto che Napoleone rifiutò nel 1811 la sua statua nuda scolpita da Antonio Canova appunto perchè era nuda. E s'è detto uno sproposito, perchè Napoleone ebbe soltanto timore

d'esporre quella glorificazione quasi divina alla vigilia di partire per l'incerta campagna di Russia; e la vittoria alata che il Canova gli aveva messa nel pugno, pareva, secondo l'epigramma allora susurrato, piuttosto pronta a volar via, lontano dal suo padrone. Dopo il trattato di Vienna, la Francia acconsentì a vendere quel simulacro della sua gloria addirittura al vincitore di Napoleone: al duca di Wellington, per tremila sterline. Triste storia, col permesso della censura.

Non so se dispiaccia ad Arturo Dazzi che gli si parli del Canova. Se gli dispiace ha torto. Il Dazzi ha due meriti, innegabili e memorabili: d'aver voltato le spalle al pregiudizio delle statue vestite, e d'aver trovato, dopo due o tre tentativi, una linea netta solida caratteristica, d'impeto e pur d'equilibrio. Adesso che ha vinto, deve acquietarsi e meditare: deve cioè, in obbedienza a questa bella linea monumentale e a quest'espressione già tanto ben definita, modellare la sua statua senza enfasi. Perchè ai due suddetti meriti corrispondono per lui due rischi: uno della sua età, e uno della sua abilità. Giovane ma non giovanissimo, egli è venuto all'arte sotto la moda prima di Meunier, poi di Rodin, quello con uno stile tanto più sicuro e composto di

questo, ma con minor sapienza e foga; e quella moda, non solo in Italia, s'è subito appoggiata alla bolsa tradizione accademica del michelangiolesco, terribile e colossale, lontana da quei due quanto la retorica dalla lirica. Il Dazzi, di Carrara, laborioso, animoso, espertissimo nell'arte sua, seppe spesso frenarsi e parlare con semplicità: la testa colossale del Toti qui è la prova di questa sua forza. Contro le tentazioni dell'iperbole, uno sguardo e una prece ad Antonio Canova potranno giovargli.

La statua di Enrico Toti nella gran luce d'una piazza o d'un parco romano dovrà sembrare con la sua gamba monca, quasi un frammento d'una statua antica che la passione abbia per prodigio rianimata e lanciata contro gl'immutabili barbari, a uccidere e a morire.

E potrà anche significare, così ardente e mutila, con l'arma sola di quella sua gruccia, tutto l'esercito del '15 che sul Carso non aveva quasi altre armi che il suo cuore: ma gli bastò.

Fantasie, lo so. Ma le statue eroiche tanto sono più belle quanto più aiutano al volo la fantasia di chi le ammira e le venera. Così sia di questa.

Monumenti alla vittoria.

aprile 1919.

Perchè dopo questa guerra vittoriosa non dovremmo erigere monumenti per celebrarne e ricordarne degnamente gli eroi, le battaglie, i sacrifici, la giustizia?

Non si odono che no. A nuovi monumenti per commemorare questi eventi, se non erro, novissimi, tutti sembrano contrarii, meno gli architetti e gli scultori; e talvolta anche gli architetti e gli scultori, per tema di veder favoriti colleghi che essi (sinceramente) stimano indegni dell'onore e del guadagno. Avremmo finalmente una concordia, quasi un'unanimità nazionale: nella modestia. Vi son gli avari che dicono basta a qualunque spesa o ne caricano i lontani nepoti. Vi sono gli scettici che vogliono sperimentare tante glorie alla prova del tempo prima d'ingombrarne piazze e giardini. Vi sono gli esteti che giudicano orrendi tutti i monumenti moderni e vogliono scongiurare altri aborti. Vi sono i mistici che pre-

feriscono custodire la riconoscenza nel fondo del cuore: per paura che il sole la strugga. Vi sono i nemici della guerra che ne odiano il ricordo anche in parole, e più l'odierebbero in pietra o in bronzo. Vi sono i quaccheri o, italianamente, i piagnoni pei quali l'arte è sinonimo di voluttà e di sperpero, e vogliono, sì, ricordare battaglie ed eroi, ma con ospedali, ambulatorii, orfanotrofii e tubercolosarii. E tutti all'idea d'un nuovo monumento fanno esorcismi come a un'apparizione diabolica.

Intanto però i monumenti si fanno o si preparano lo stesso: a Battisti, a Toti, a Baracca, a Sauro; alcuni, come quello a Toti, buoni, altri decenti, altri abominevoli. Per dir solo di città gloriose nell'arte, a Lucca una targa a Oberdan e a Battisti insieme, a Firenze una targa a Battisti sembrano esortare i cittadini a non imitare quelli eroi se non vogliono correre, morti, rischii siffatti. A Padova, l'Associazione Universale di Sant'Antonio ha raccolto chi dice duecentomila lire, chi un milione, per un «tempio antoniano della Pace», con un progetto tra turco e gotico che è stato — affermano i giornali di Padova — approvato dal vescovo, ma che farebbe rabbrividire anche un ministro dell'Istruzione. E la lista si allunga. Alla chetichella, mentre nei cir-

coli e nei giornali si predica astinenza e castità, oggi un architetto, domani uno scultore, preparano un progettino e un bozzettino, riuniscono un comitatino, ricevono l'ordinazione, calano giù tranquillamente la prima pietra. E all'inaugurazione della targa, busto, statua, alla fine intervengono commosse e plaudenti tutte le così dette autorità, e, brutta o bella, l'annaffiano di discorsi.

Se invece si partisse dalla realtà e ci si convincesse che questi monumenti sono, come si vede, inevitabili, anzi rispondono a sentimenti lodevoli e a costumi antichi quanto l'umanità, si potrebbe súbito disciplinare anche questa attività e accordarla al pubblico bene e al pubblico decoro. Strani tempi e paese stranissimo. Il Governo era arrivato a fissare per decreto reale l'altezza massima dei tacchi degli stivali; ma a contaminare per secoli la bellezza d'una piazza italiana non s'ha da chiedere al Governo nessun permesso, e magari ci si guadagna un tanto, più la croce di cavaliere.

Quali norme s'avrebbero, dopo tutto, da emanare? Due sole. Prima norma: per porre od erigere alla vista del pubblico qualunque ricordo monumentale, anche un solo busto, in onore di uomini o fatti della guerra, s'avrà sempre da bandire un concorso

nazionale le cui regole dovranno sempre essere approvate dal Sovraintendente ai Monumenti e dal Sovraintendente agli oggetti d'arte della regione; e questi due responsabili faranno di diritto parte della giuria. Seconda norma: il ministero della Guerra non accorderà più a deputati, a comitati e a scultori un solo chilo di bronzo dei suoi cannoni vecchi e dei cannoni tolti al nemico, se il progetto pel monumento che si erigerà con quel bronzo e la scelta del luogo dove si erigerà, non saranno stati approvati dal Consiglio Superiore delle belle arti a sezioni riunite. Due difese, si badi, non sicure; ma anche le deboli difese sono preferibili a nessuna difesa, perchè, se non evitano, ritardano il danno e, in questo caso, ogni tentativo sarà pubblico e pubblicamente discutibile.

Si teme che i nostri artisti più illustri o almeno più illustrati, non concorreranno? Certo non concorreranno finchè conteranno sugl'incarichi e sulle commissioni private, anzi segrete. Ma quando il libero concorso sarà la legge, anch'essi vi parteciperanno per non perire asfissiati. Al più si potrà statuire che, se un concorso è andato tre volte deserto per mancanza o per incapacità di concorrenti, l'incarico potrà venire affidato a uno scultore; ma ad approvare il

suo disegno occorreranno sempre quei giudizi, e una pubblica mostra.

È certo che anche artisti rinomati trarranno da queste gare e contrasti nuova energia e qualche idea. Quando si vede il più immaginoso di tutti costoro, Leonardo Bistolfi, ripetere pel monumento in Barga alla poesia casta e paesana di Giovanni Pascoli, su per giù, la stessa statua — della bella nuda che esce dalla roccia o dalla nuvola — già scolpita nel monumento a Giovanni Segantini in Saint-Moritz e magari in quello a Giuseppe Zanardelli sul lago d'Iseo, si ha veramente il diritto di scuotere tanto torpore con tutti i mezzi e con tutti gli esempi.

Esempi che potrebbero essere anche tratti dalla tradizione. Roma, la cui architettura scelse e concluse a suo pro tutte le architetture dell'antichità, etrusche, greche, puniche, asiatiche, dà anche in questi dubbii e ricerche, cento idee a chi non ne ha, s'intende, di sue e di migliori: idee già tradotte, diremo, in latino, cioè in italiano. I monumenti onorarii e militari dei romani, — architettura e obbediente scultura, — hanno una varietà che nessun'arte d'altre civiltà ha raggiunto, nè prima nè dopo. Nè si tratta di copiarli ma d'ispirarsene, co-

me il Rinascimento, modestamente, fece per altri edifici. E mi perdonino gli architetti e scultori dei giorni nostri se oso per un momento paragonarli al Brunellesco, all'Alberti, al Bramante o al Raffaello.

I Trofei, usanza greca adottata a Roma verso la fine della Repubblica, eretti nel luogo dove il nemico era stato volto in fuga, divennero moli a due e tre piani, anche con colonnati e statue, sormontate da armi e da insegne: si vedono ancóra i ruderi di due Trofei romani, la torre d'Augusto alla Turbie sopra Montecarlo al confine tra Liguria e Provenza, e il basamento del Trofeo di Traiano in Romania ad Adanclissi. Le Are, che furono il più antico e necessario monumento del culto, assursero anche a monumenti commemorativi, dall'Ara di Roma e Augusto in Lione a quell'Ara Pacis di Roma in Campo Marzio che qualche ingenuo aveva sperato di veder adesso, nella nuova pace, disseppellita e ricostruita, per quel che ne resta sotto il palazzo Fiano al Corso e per quel che ne è purtroppo disperso in Vaticano, a Villa Medici, al Louvre, a Vienna. Sull'Ossario garibaldino di Mentana l'ara scolpita da Ercole Rosa è certo il monumento commemorativo più solenne e più austero eretto dall'Italia liberata.

Degli Archi trionfali è inutile dire. Da

Aosta a Tripoli, da Roma a Pola, essi sono ancóra per molti il segno più noto e venerato della civiltà latina; e quando all'arrivo dei liberatori i cittadini di Pola abbatterono in fretta la cancellata che chiudeva l'arco dei Sergi e lo inghirlandarono d'alloro e sotto all'arco passarono i fanti italiani cantando, il più rozzo e il più piccolo di noi potè sentire che cosa vale l'arte nella storia d'un popolo e che cosa valgono, al confronto, i popoli la cui storia si trascina macilenta senza la luce di questo sole.

Delle Colonne in memoria, sono per tutto l'orbe note le due di Roma: quella Trajana e quella Aureliana detta Antonina. Senza tremar pel confronto, perchè non si dovrebbe rinnovare anche questa moda gloriosa d'innalzare al cielo come un'offerta, d'innalzare sugli uomini come un mónito, questi steli di marmo, visibili a grande distanza, segni inconfutabili d'una civiltà tutta nostra? Miliari, trionfali, rostrate, lisce, scanalate, scritte, illustrate, Roma ha confitto su tutto il mondo da lei pacificato decine di migliaia di colonne perchè l'uomo s'abituasse a guardare in alto. La colonna è stato veramente il fiore dell'arte romana, il simbolo del diritto romano. La sua limpida candida semplice bellezza obbedisce tutta, dal sommo all'imoscapo, a regole di numeri

inesorabili. A spostar d'un'unghia il modulo del suo fusto, la sua bellezza svanisce con la sua forza. È salda ed obbediente, superba e misurata: un esempio, un monumento, un ammonimento. Snella e affusolata in tempi sereni, tozza e ventruta in tempi torbidi e goffi, magra e sparuta in tempi miseri e timidi, contorta e impampanata in tempi di vuoto fasto, essa è l'immagine durevole di chi la pensa e la innalza. «*Ita Dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit.* Così la Colonna dorica cominciò a tener negli edifici la proporzione, la fermezza e la bellezza del corpo virile.» Tutta la pagina in cui Vitruvio narra ad Augusto l'origine degli Ordini e delle Colonne è una pagina d'amore prima che di dottrina.

Trofei, are, archi, colonne, fontane.... Ma alcuni obiettano, spauriti dalle grandi ombre, che questi son segni di prepotente impero. Wilson e la Colonna: un bel dialogo filosofico in cui la colonna nella sua dirittura romana potrebbe ripetere a più d'un Quadrumviro i consigli di Claudio al re de' Parti: «Non pensasse dominar quei popoli come schiavi, ma reggerli come cittadini con

clemenza e giustizia: cose quanto meno conosciute tanto più accette ai barbari», e potrebbe ricordare che nel 1798 le truppe francesi d'Egitto, per celebrare l'anniversario della giovane Repubblica, lontane com'erano da ogni simbolo della patria, si raccolsero ad Alessandria proprio intorno alla colonna di Pompeo. Non c'è da tremare. Le sculture e le epigrafi su quelle architetture serene, anche solo sulle quattro facce del dado tra zoccolo e cimasa sotto una colonna maestosamente nuda, potranno senza equivoci dire tutto quello che vorremo: prima di tutto, spero, la giustizia di questa guerra, la tolleranza di questo popolo e dei suoi ordini. E, in cima, la statua d'un anonimo fante, se lo scultore sarà un artista e avrà una fede e uno stile, starà bene quanto la statua d'un imperatore.

Ma non solo fantasia e stile s'hanno da cercare e suscitare con tutti i mezzi per queste durevoli apoteosi. S'hanno anche da scegliere con studio i luoghi dei monumenti. Ad esempio: il monumento del Gallori a Garibaldi in Roma, è bello perchè è sul Gianicolo. Non si tema dunque d'uscire dai quadrivi affollati, di erigere questi segni augusti anche nei quartieri lontani e popolari, magari ai limiti delle grandi città, sui colli e sui campi dove la vita febbrile si

placa, dove si può andare in pellegrinaggio, soli per meditare, o in corteo per applaudire. Del resto, i primi monumenti di questa guerra s'avranno pur da erigere sui monti stessi e nei piani dove essa è stata combattuta, dove anche le donne, i vecchi, i fanciulli che ne hanno sofferto e l'han veduta arrivare come una tempesta d'inferno, adesso potranno ricontemplarla assunta in gloria. È audace, è incivile, è tracotante immaginare — tanto per tornare io romano ai ricordi della mia Roma — proprio sui nuovi estremi confini del nostro diritto, di vetta in vetta, una colonna o un'ara che anche fra venti secoli ricordi al mondo: — Qui comincia l'Italia, sacra agli uomini e a Dio —? E per Dio intendo quel che è migliore negli uomini.

Comunque, una cosa oggi importa: che con un pretesto o con l'altro, per modestia o per avarizia, per scetticismo o per ipocrisia, non s'abbia da umiliare la vittoria, negandole la gloria dell'arte.

Alle idee esposte in queste pagine hanno aderito con una pubblica lettera gli scultori Angelo Zanelli, Arturo Dazzi, Ercole Drei, Ermenegildo Luppi, Alfredo Biaggini, Renato Brozzi, l'architetto Marcello Piacentini, i pittori Pietro Gaudenzi e Amedeo Bocchi.

II.

DURANTE LA GUERRA.

Canòva sotto il Grappa.

febbraio 1918.

Antonio Canòva sotto il Grappa c'è nato: a Possagno, che è un villaggio adagiato sulle pendici più basse di monte Pallone, tra il Grappa e il Monfenera. Adesso settore francese. La settimana scorsa, a smuovere i gessi delle statue di lui, piamente raccolti da quasi cent'anni nella gipsoteca di Possagno, mi davan mano quattro *sapeurs* francesi. — *Gare à Napoléon, mes amis!* — Si ficcavano i rulli sotto la statua di Giorgio Washington, in lorica e toga, seduto in sedia curule, la spada posata a terra, collo nudo, gambe nude, braccia nude, in atto d'incidere con lo stilo le tavole della Costituzione americana; e il gesso del Napoleone di Brera gli sovrastava gigante, lì a destra. Napoleone, Madama Letizia, Elisa Baciocchi, Gioacchino Murat, Carolina Murat, Paolina Borghese: statue e busti: un bel corteo per ricevere quassù degnamente ufficiali e soldati di Francia. Tedeschi e au-

striaci, di là, si sono subito ingegnati a guastarlo: due projettili hanno colto in pieno la gipsoteca le cui vôlte a botte son romane d'apparenza ma di legno in sostanza, e hanno fatto uno spicinìo di quelle nivee bellezze e maestà.

Si badi: fin dal 6 novembre Giorgio Nicodemi, che dei neoclassici è amico fidato anche in guerra,[1]) aveva dentro un autocarro portati in salvo dalla casa del Canòva a Possagno quanto v'era d'originale: bozzetti in terracotta, disegni, carte del Canòva, e quel ritratto che gli aveva dipinto il Lawrence un po' a Londra nel 1815, un po' a Roma più tardi; che è l'unico ritratto intimo e vivo, non poetico od eroico, rimastoci di lui; e di cui una replica, la testa soltanto, è a Milano in Castello.

Ma i tedeschi d'Austria o di Germania pur di distruggere non badano alla qualità. Possagno è deserta: non ci son più che i gessi. Giù colpi ai gessi. Winckelmann e Lessing, nonno e padre — raccontano i manuali — del neoclassicismo, non sono tede-

[1]) Giorgio Nicodemi, tenente del genio, allora bravamente in linea su Monte Melago come per mesi e mesi era stato in linea sul Sober, ha scritto e illustrato la *Pittura milanese dell'età neoclassica* (Milano, ed. Alfieri e Lacroix, 1915); il primo libro italiano che si provi a far camminare la critica sulla ghiaccia dell'arte napoleonica. E qualche volta la critica vi sdrucciola.

schi? Canòva deve dunque tutto alla Germania: e chi l'ha creato, ha il diritto tedesco di distruggerlo. Di fatto, i tedeschi, per dispetto a Napoleone che gli voleva bene, ne dissero male anche da vivo. A veder tirare sulle statue di gesso a colpi di medio calibro vien fatto di scordare la pena e di sorridere ripensando al tiro alle pipe nelle fiere dei villaggi. Tant'è: per quanto urlino, minaccino, scannino, asfissino, schiantino, assassinino, questi massicci nemici nostri ti ricascano nel ridicolo fatalmente, ad ogni svolta, per una condanna, mettiamo pure, divina.

Di pietra, per fortuna, c'è il Tempio: badate, il Tempio, non la chiesa. Qui lo chiamano tutti così, con un resto di magniloquenza accademica che non dispiace quando uno si trova davanti a questa mole rotonda che costruita un secolo fa voleva già avere l'aria d'essere stata costruita ventidue o ventitrè secoli prima; che, alta su diciotto gradini, nuda e solenne, ti presenta contro il monte boscoso le sue sedici colonne doriche su due file e, a detta dei panegiristi,[1]) tien del Pantheon e del Partenone,

[1]) Il *Tempio canoviano* illustrato da Antonio Nani (Treviso, tip. Longo, 1863).

o meglio assomiglia alla chiesa di San Francesco di Paola a Napoli e a quella di San Carlo a Milano che non sono precisamente il Pantheon o il Partenone. A chi vien da Asolo lo spettacolo del Tempio appare anche più inaspettato. Si vede che per porlo lì in cima al suo villaggio bene in vista, anzi a dominio di tutte le molli colline attorno, sotto quei monti nevosi, per vestire insomma alla greca quel pezzo di Veneto, Canòva ha dovuto mutare la natura del luogo, abbattere gli alberi, tagliare la roccia, spianare la costa. Il gran tempio così appare maestoso ma intruso: l'affermazione gigantesca d'una moda lontana e d'una volontà. In questo senso è bello. Questo artista esaltato adulato venerato da tutte le corti, da tutte le accademie, questo «Fidia novello» di cui Giorgio Byron proprio il 2 gennaio 1818 scriveva da Venezia che l'Europa anzi il mondo non avevano l'eguale; cui il Foscolo dedicava le *Grazie* e il Bonaparte dichiarava in faccia che «ai genii non si prescrivono leggi»; che, secondo Stendhal, senza copiare i greci aveva come i greci inventato una sua bellezza; questo «Sovrano delle più nobili arti», per ripetere il panegirico di Pietro Giordani, che «non è minore ai dominanti perchè non è temuto e non teme, quest'uomo singolare

e verissimamente divino che diresti collocato sul doppio confine della memoria e dell'immaginazione umana a congiungere due spazi infiniti, richiamando a noi i passati secoli e de' nostri tempi facendo ritratto all'avvenire», volle già vecchio, a sessantadue anni, lasciar di sè nel villaggio dov'era nato un ricordo grandioso e quasi eterno che fosse il segno della sua potenza, della sua ricchezza, dell'arte sua, dell'arte, cioè, nel tempo che fu suo. Ed eresse questo monumento. Arte compassata, tutto studio, anzi plagio: archeologia più che arte, ma archeologia classica: simmetria, semplicità, nudità, severità, maestà. Secondo i puri cánoni: il portico lungo quanto il diametro della rotonda interna, e largo un terzo di quel diametro; le colonne alte sei diametri; la porta larga due diametri di colonna. Chi non si sarebbe sentito là dentro un eroe di Plutarco, il respiro misurato su quei ritmi? In attesa del prodigio, Canòva, veneto, bonario e pratico, quando l'11 luglio 1819 venne a Possagno a calar giù la prima pietra del suo Tempio, pensò fosse miglior partito dare un gran pranzo a tutti i compaesani, lì sullo sterrato, e distribuire ai più poveri duemila lire con le sue mani: mezzi che han sempre giovato a diffondere l'amore per l'arte.

Il gran Tempio fu finito e consacrato otto anni dopo la morte di lui, nel 1830. Nel decembre 1917 i tedeschi con un grosso projettile gli hanno forato il muro esterno della sacrestia, poi han continuato a tempestarne di colpi il sagrato e la gradinata. Finora è intatta nella cappella a sinistra dell'altar maggiore la tomba di lui che contiene in un'urna soltanto il suo cuore. Il suo busto e quello che egli modellò del suo fratellastro, Monsignor Sartori-Canòva, sepolto nello stesso sarcofago, sono stati portati dai fabbricieri in non so quale recesso. E anche il bel Pordenone dipinto sulle due facce è da tre mesi al sicuro.

Ma quel deserto, quell'abbandono, quella rovina, quelle buche le quali vaste e fonde come crateri hanno risconvolto il suolo spianato e misurato e, con grandi lastre e liste di varie pietre, adornato dall'ultimo artista italiano di fama mondiale e durevole, t'empiono il cuore di tristezza. Vedi lì in azione due volontà opposte: una, generosa armoniosa costruttiva, latina; una, egoista violenta distruttrice, tedesca. Quella vuol far bello pacato ordinato il mondo, a mo' d'un tempio eterno e luminoso, per la consolazione e l'elevazione di tutti; questa il mondo lo vuole suo, magari deserto guasto e insanguinato, ma suo.

Le ruine del povero villaggio fanno al confronto meno pietà. È un villaggio bombardato come ormai ve n'è a migliaia sul misero mondo, e dagli squarci dei vecchi muri neri si vedono ancóra un letto, una madonnuccia, le solite cose povere e care abbandonate dalle donne, dai vecchi, dai bambini in fuga. Ma quel Tempio pagano e, giù nella Gipsoteca, tutte quelle statue infrante hanno una loro purezza e nobiltà di razza che riappare incancellabile in ogni frammento, in una mano mozza liscia affusata che stringe ancóra il corno di una lira, in un piede d'adolescente dall'agile caviglia stretta dai cignoli del calzare, in una testa femminile della quale restano solo i capelli ondulati raccolti sotto un nastro alla greca.

I gessi dei busti dal vivo e quelli dei bassi rilievi mai eseguiti in marmo li abbiamo salvati quasi tutti. Grande arte? Se questo sostantivo comporta aggettivi, sì. Arte, certo: piena sicura consapevole espressione della fantasia e del sentimento d'un artista, e (non guasta) piena e sicura espressione del gusto d'un'epoca, di quello cioè che un'epoca vorrebbe essere e spesso non è. (Furono molto poco romani e molto meno greci i

romantici uomini della rivoluzione francese e dell'impero.) Scultura vera, figlia dell'architettura, architettura essa stessa: superfici che ti rivelano l'intima costruzione del corpo, rispondenza unita e concorde delle parti al tutto, proporzione dei vuoti e delle masse, volumi evidenti e ponderati, piani facili e franchi sui quali la luce scivola gira si distende, padrona. Gran riposo le ore passate nella solitudine di questo villaggio svuotato dalla paura e squassato dai colpi, accanto a quest'arte cosciente e serena, dopo tanti anni passati per forza accanto alla scultura dei bassi tempi, tra il 1870 e il '900, calco della realtà, o accanto a quell'altra scultura impotente che sbavava in pittura e, perchè ignorava i corpi e la forma, pretendeva coi suoi sospirucci di parlare all'anima.

Torneremo dopo la guerra ad ammirare e ad amare Canòva come i francesi, più pronti e sagaci, sono tornati da anni ad amare e a studiare il loro e nostro David? Sì, se l'arte saprà rispondere a questo desiderio di vita e di pace dopo tanti anni di guerra e di morte; sì, se l'uomo saprà affermare sulle passioni e sulla trita realtà il giudizio e il dominio dell'intelligenza.

Intanto ogni giorno da un villaggio della pianura dove si sono rifugiati, salgono lassù il buon sindaco di Possagno e il segretario comunale e s'affannano a raccattare tra due raffiche quei frantumi candidi, a ricomporli, a cercar loro un riparo. È la loro religione, lo stemma del loro paese: Canòva. A udirli parlare di lui, egli sembra vivo ancóra e presente, aitante e bonario, cogli occhi neri scintillanti, con la sua dentiera gialla e il suo parrucchino bruno, veneto d'accento anche dopo quarant'anni di Roma: e sembra che quei rottami di gesso essi li raccolgano con tanta passione perchè a lui, se tornasse, sembrerebbe una nequizia troppo disumana questo sacrilegio. Del resto su tutte queste colline, tra Bassano e Asolo, incontrate lo stesso sentimento, nei patrizii, nei borghesi, nei contadini; e uno scultore toscano, soldato da queste parti, racconta di avere ottenuto da una famiglia di contadini il dono nientemeno che d'un uovo, soltanto dopo aver per caso dichiarato d'essere scultore. — Come Canòva, — gli hanno risposto in coro, e dal fondo d'una madia gli hanno tratto quel tesoro senza volerne più il prezzo.

V'erano marmi del Canòva, oltre che a

Possagno, ad Asolo nel Municipio, alla Gherla presso Crespano, a Pradazzi d'Asolo nella villa Falièr, la villa del senatore Zuane Falièr pel quale a dieci anni il Canòva modellò, narrano, un leone di burro, e a sedici anni un *Orfeo* e una *Euridice* di pietra che ora viaggiano verso il mezzodì sdraiati su due lettighe di legno congegnate pazientemente dal Genio della quarta Armata. E di gessi ve n'è da per tutto, fino a Bassano: a dozzine, e, ahimè, colossali: tutti «gessi originali» a udire i proprietarii, anche quello del Napoleone nel cortile di Brera, anche quello del cavallo di Ferdinando I nella piazza del Plebiscito a Napoli.

Ma solo alla Gherla presso Crespano s'entra ancóra in una certa intimità con Antonio Canòva. È una delle grandi fattorie che egli lasciò a quell'ingordo vanesio del suo fratellastro, monsignor Giambattista Sartori-Canòva, il quale tanto fece e tanto spese — dei bei denari avuti in eredità — che riuscì ad essere nominato addirittura vescovo di Mindo: vescovo senza fastidii, *in partibus infidelium.* Monsignor Canòva, a sua volta, lasciò i beni di Crespano alla graziosa nipote Antonietta Canàl la quale lì alla Gherla ci appare ancóra rotondetta e ridente e, gote e vesti, tutto raso, in un

ritratto posto di contro a un buon ritratto del Canòva con l'*Ercole e Lica*, dipinto nello sfondo. Casa semplice e luminosa, nel mezzo di ubertosissime terre, con un bell'abbozzo d'un busto del monsignore di mano del Canòva; con una spinetta Impero, tutta intarsi e bronzetti dorati; con argenterie francesi, da tavola, chiuse in una teca con su il nome della contessa d'Albany, la musa maneggiona che nel 1811, quando Canòva andò da sè a Firenze a collocare la sua *Venere* agli Uffizii, tentò invano di dargli moglie.

L'eredità Canàl restò in buone mani. Nella casa di Crespano tuttora adorna d'incisioni delle opere di Canòva ho trovato — e portato lontano — la più bella e illustre biblioteca privata, credo, dell'alto Veneto: la biblioteca del professore Pietro Canàl che insegnò nell'Università di Padova, alla fine del secolo scorso, greco e latino. Tutte le edizioni di Crusca dei nostri classici, una raccolta infinita d'edizioni mirabili di classici greci e latini fino all'età più tarda, una libreria musicale ricca di manoscritti preziosi. L'eredità del Canòva, attraverso a due generazioni, era finita in mani degne. Anche morto, quel gran galantuomo, tranquillo alla sua fatica nel pieno delle bufere napoleoniche che sole nella storia del mondo

possono essere paragonate alle nostre, è stato fortunato. E se l'è meritato.

Antonio Canòva morì nel 1822. Bisognerà ricordarsene nel 1922, anche per riconfortare dopo la sventura la sua piccola Possagno. Ma niente monumenti, per amore di lui.

Tiepolo massacrato.

marzo 1918.

Se c'è un pittore che sembri e sia, opere e vita, lontano dalla guerra, è lui, Giambattista Tiepolo. Fu l'ultimo grande pittore veneziano, abbagliò con una gloria d'apoteosi fittizia, in un turbine d'allegrezza teatrale, i suoi cittadini spensierati o rassegnati. Tra la sua morte e la nascita di Napoleone Bonaparte che gitterà giù dal trono dorato e tarlato la vecchia repubblica rimbellettata, corre un anno. E la nuova età guerriera, tutta classica, almeno nell'arte, e composta e Dea Ragione, lo rinnegò subito, troppa letizia musica fantasia e volo erano in lui. Il Winckelmann diceva: — Il Tiepolo fa più in un giorno che il Mengs in una settimana, ma quello appena veduto è dimenticato, mentre questo rimane immortale. — Raffaele Mengs immortale?

Certo, ci volle un secolo a rimettere Tiepolo in onore, a ricongiungerci a lui attraverso il gelo della pittura neoclassica, a

ritrovare la tradizione veneziana tutta moto voluttà luce e colore, conservata intatta solo nella chiusa Inghilterra durante il cataclisma napoleonico, e dall'Inghilterra lentamente risvelata alla Francia, e dalla Francia riapparsa a noi, poverissimi ormai ed ignoranti delle nostre glorie tanto da non riconoscere in Reynolds, in Gainsborough, in Bonington, in Turner, e anche in Delacroix e Manet, i nipoti o pronipoti (il patrimonio attraverso a tanti eredi s'era assai suddiviso) di Tiziano e di Tintoretto e di Veronese e di Tiepolo e di Guardi e di Canàl. Ma sarebbe una storia lunga; e oggi, a disegnare certi alberi genealogici, si può anche essere accusati o d'indulgere alla moda delle alleanze o di fare dell'imperialismo anche nella critica d'arte: delitti.

Restiamo nella cronaca della guerra, accanto al povero Tiepolo, martire involontario. Nella notte tra il 24 e il 25 ottobre del 1915 una bomba austriaca cadde a Venezia sulla chiesa degli Scalzi che ha una sola navata, e ne distrusse tutta la vôlta ch'egli tra il 1743 e il 1750 aveva affrescata stendendo l'intonaco sopra un leggero graticcio di legno: a dirla in breve all'americana, due o trecento metri quadrati di pit-

tura sua furono polverizzati in un attimo. La pittura di questa vôlta rappresentava la *Traslazione della Santa Casa di Loreto:* il più bello e arioso dei suoi soffitti. Ce ne resta, nell'eredità Dal Zotto, un bozzetto vivace. Il 23 giugno dell'anno dopo, due bombe furono lanciate, sempre nel cielo di Venezia, sulla chiesa di San Francesco della Vigna nella cui cappella Sagredo il Tiepolo aveva dipinto a chiaroscuro i quattro Evangelisti: la sacrestia, la canonica, tutto fu sfondato e sconvolto, ma la cappella Sagredo non perdette, per fortuna, che i vetri, e Tiepolo s'ebbe solo un po' d'acqua piovana sui suoi Evangelisti. Il 26 novembre 1917, quando ormai i nostri facevano argine sul Piave, una granata incendiaria cadde verso mezzodì sulla villa Berti già Soderini a Nervesa. Sul salone del primo piano s'inarcava, dipinto dal Tiepolo, un doppio soffitto, come il fondo d'un cappello e la sua tesa; e tra l'uno e l'altro soffitto s'aprivano, da ponente, basse finestre che al tramonto illuminavano e innalzavano in vista lo sfondo del cielo di là dalle nuvole e dalle grandi figure intagliate che rappresentavano l'*Apoteosi della bandiera dei Soderini* portata in gloria da putti ridenti e volanti con tonde alucce di farfalla, tra la Fede, la Giustizia, la Prudenza, la Ricchez-

za e la Forza, — quest'ultima ammantata d'ermellino, una corona in testa, uno scettro in mano, e ai piedi un leone incatenato e un dio fluviale che doveva essere il Piave. La Fede bionda, vestita di raso celeste, sugli occhi la carezza d'un velo, nella destra una lunga croce e nella sinistra un enorme messale, era tra pingui nuvole seduta sopra un elefante bigio. Puro teatro: finale di ballo: arpe, flauti, clarini, e timpani, e violini: volate, trilli, tremoli, mordenti e picchettate: tutto il settecento, la cui arte e i cui costumi, se non si comincerà a studiarli dalla musica e dal teatro, non saranno mai capiti. Ma andate a spiegare agli autorevoli professori i quali seggono sull'insegnamento delle arti in Italia anche oggi ostinatamente denominate belle, che la monotonia realistica e la cecità della fantasia e le beghe di pura tecnica dei nostri pittori possono dipendere anche dall'umile fatto che nelle scuole d'arte non s'insegna più scenografia. Vi guarderebbero scandalizzati come se voleste introdurre una ballerina della Scala in maglia rosa dentro una seduta del Consiglio Superiore.

Dunque, anche su questo abbagliante miracolo di grazia e d'eleganza cadde, il 26

novembre del 1917, una granata incendiaria. E in due ore il miracolo era svanito in cenere. Non lo sapevano i tedeschi di là? Quando capitò la bomba austriaca sul Tiepolo degli Scalzi, un deputato di Venezia gentilmente dichiarò che il bombardiere aveva mirato non alla chiesa, ma alla vicina stazione, perchè, come è noto, noi italiani siamo, prima di tutto, buoni. La villa Berti di Nervesa è vicina, sì, alla prima linea sull'argine del Piave: ma è bene affermare che a scegliere per quella villa deserta proprio delle granate incendiarie, dev'essere occorso agli artiglieri nemici il maligno consiglio di qualche loro sapiente, perchè la villa e quell'affresco non solo erano noti notissimi ai dotti tedeschi, ma da un'altra villa di Nervesa, cento metri di là dalla villa Berti — la villa Volpato poi Panigai — gli affreschi furono, anni fa, comprati e staccati per essere portati in esilio al Museo di Berlino. Insomma, quel che non han potuto rapire, hanno distrutto: metodo tedesco, e anche, è vero, dei teppisti d'ogni paese.

Cercammo súbito di salvare i mobili e i quadri delle stanze vicine. Tutta la sala del primo piano incendiata era sprofondata sul piano terreno; un'ala della villa il giorno dopo ardeva ancóra. E il nemico, che so-

spettava quei tentativi di salvataggio, appena vedeva sbucare un autocarro o schiudere una persiana, tempestava sempre più perchè tutto, proprio tutto, andasse, secondo i desideri della sua cultura, distrutto. Spento l'incendio, sopra una parete rimasero alcuni lembi sbruciacchiati d'un buon affresco, che certo non era di mano del Tiepolo, e che raffigurava l'*Entrata a Firenze del gonfaloniere Pietro Soderini*. Il generale Caviglia, che allora teneva quei paesi con le sue truppe, soldato austero e taciturno ma dell'arte appassionato e studioso, volle a ogni costo salvare quei brandelli gloriosi. Mandare là un restauratore di professione era follia. Egli inviò a Firenze un suo artigliere che in tempo di pace è pittore, e che anzi è uscito dallo studio del nostro maggior pittore di battaglie — dallo studio di Giovanni Fattori: lo inviò con l'ordine d'imparare in pochi giorni come si distacca un affresco. E l'artigliere tornò, istruito. Dovettero costruirgli un palco, di notte, per arrivare fin lassù; di giorno, ogni tanto una raffica interrompeva il lavoro delle colle e dei veli; allora, giù dalle scale malferme, a precipizio; poi, di nuovo su, cautamente. Basta: oggi, quel che restava è in salvo a Pisa. Fu lo stesso generale Caviglia a indicarmi un delicato dipinto, in toni di rosa

e d'ambra, del figlio del Tiepolo, nella chiesetta di Merlengo, pochi chilometri a settentrione di Treviso: e anche questo dipinto ora è lontano.

Ma l'odissea del Tiepolo in guerra non finisce qui. I Tiepolo di Udine, dal 1915 erano diventati popolari. Ormai li conoscevano tutti, gl'italiani e gli alleati, che prima del maggio 1915 non sapevano bene quali italianissime terre d'Italia si chiamassero col bizzarro nome di Friuli. La bella tela del Museo — *I Deputati di Udine davanti al Consiglio dell'Ordine di Malta* — l'avevamo portata a Firenze in Palazzo Vecchio per la Mostra del Ritratto, nell'11, e ve l'avevamo restaurata e rintelata: e quella, sì, s'era goduta in molti, per molti mesi, tanto che Pierpont-Morgan ci chiese, con quella delicatezza che non era il suo miglior pregio, se il Municipio di Udine glie la poteva vendere, chè in cambio egli avrebbe costruito per la città una scuola o un giardino, a scelta..... Quella, e l'*Angelo dell'Apocalisse* e il *San Francesco di Sales*, del Museo Civico, han passato l'Appennino da un anno. Ma son rimasti per forza lassù gli affreschi del palazzo vescovile, dipinti da lui per il patriarca Dionigi Dolfin tra il 1733 e il 1734, e l'*Assunta*, anche a fresco, sul soffitto della Purità, accanto al Duomo, dipinta

per il patriarca Daniele Dolfin nel 1759, che par dipinta ieri ed è tutta una gioia di giovinezza bianca e rosea sul cielo. Ma, quello che più duole, è rimasto lassù un altro Tiepolo, il quadro della *Vergine*, sull'altare di quella cappella. Adesso dove sarà?

Quanto si fece e quanto si disse, nell'inverno del 1917, per convincere quegli ostinati! Il senatore di Prampero, capo della Fabbriceria, che pure è un patriota venerando, protestò come per un'offesa. Ci scrisse ufficialmente che la domanda era «inutile e intempestiva, attesa la prossima fine della guerra». Nè si ottenne altro. E adesso, ad avere pur troppo ragione contro quella candida fede, ci si sente non soddisfatti ma mortificati, il cuore in tumulto. In quella piazzetta silenziosa, a destra del Duomo, di contro agli olmi, s'alzava, chiusa tra due case, la facciata settecentesca di quella cappella, con due delfini di pietra che, intrecciati sull'alto della porta, ancóra tenevano un po' dell'oro di cui erano stati adornati un secolo e mezzo prima: e tutta la facciata, inferriate, porta, finestre, era un gioiello, signorile e discreto. La casa a destra aveva ancóra dentro una nicchia un vecchio affresco quattrocentesco con non so che santo in trono.... Si continuerebbe la litania, pagine e pagine, con l'illusione

di consolarsi nel ricordo, per fissar tutta Udine, casa per casa, strada per strada, ora per ora, quale l'abbiamo veduta, posseduta, amata per tanti anni e tanti mesi, povera Udine nostra: nè l'abbiamo amata abbastanza. Ma non gioverebbe a niente, chè il rimpianto non è azione, e a sospiri non s'ammazzano austriaci.

Anche al di là del vecchio confine, nella bella villa Steffaneo Pinzani, a Crauglio, dove era una scala settecentesca con ringhiere e stucchi squisiti, avevo veduto due affreschi in una gran sala, il *Convito di Cleopatra* e i *Figli di Dario ai piedi di Alessandro*, attribuiti al Tiepolo, ma, di fatto, solo pallidi e irrigiditi ricordi di quadri di lui su quei temi. (Un *Convito di Cleopatra* del Tiepolo era all'Ermitage a Pietroburgo, e v'era anche di lui un *Mecenate che presenta le Arti ad Augusto*. Dove saranno finiti? E il bozzetto del *Trionfo d'Anfitrite*, e i disegni della raccolta Sartorio a Trieste?)

Un altro rischio mortale ha corso il Tiepolo coi suoi grandi affreschi nella villa Cordellina a Montecchio Maggiore, presso Vicenza: una villa abbandonata alla polvere e ai ragnateli. Nel 1905 il conte Guardino Colleoni aveva chiesto al Consiglio Comunale di Vicenza che quelli affreschi già de-

periti fossero salvati con un prudente distacco. Finalmente dopo dodici anni, il governo ha ascoltato quel consiglio, e gli affreschi sono stati strappati e portati lontano. Pochi giorni dopo, per un'esplosione casuale, gran parte di quella villa rovinava.

A dire solo dei viaggi che per la guerra hanno dovuto fare, in carri, autocarri, barche e treni, chiusi in casse o in gabbie ovvero arrotolati su cilindri di legno i Tiepolo di Venezia — il *Cristo* di Sant'Alvise, la *Sant'Anna* in Santa Maria della Fava, l'*Adorazione del bambino* in San Marco, la *Comunione di Santa Lucia* ai Santi Apostoli, la *Vergine* e le tre Sante ai Gesuati, la *Sant'Elena* dell'Accademia, — e i Tiepolo di Verona, di Desenzano, di Verolanova, di Vicenza, di Noventa Vicentina, di Bassano, di Padova, di Chioggia, di Piove di Sacco, di Rovigo, di Este (la grande *Santa Tecla che libera la città dalla peste* non è forse, per la veemenza tragica e pel colore affocato, la più bella pittura sacra del Tiepolo?), e adesso anche i Tiepolo di Milano e di Bergamo, si scriverebbe più d'una pagina. Ma a saperli al sicuro, molti fiumi e molti monti fra essi e il nemico, non cessa l'angoscia perchè a Milano, a Verona, a Vicenza,

a Venezia, a Strà restano gli affreschi di lui che il nemico dal cielo cerca con le sue bombe; e solo il caso può difenderli contro chi ormai s'è proposto, nell'occasione della guerra, di sminuire proprio la bellezza e l'ideale ricchezza nostra, venerata dai popoli civili e finora inutilmente invidiataci dai nemici. Quelli affreschi restano là, sotto il tetto, indifesi, bellezze nude e fragili ed adorabili che ti sembrano pronte a morire perchè l'Italia, dopo, non dimentichi troppo presto. Anzi, nell'accanimento dei nemici i quali sperano tracotanti che noi ci si genufletta anche per pietà di quelle bellezze così esposte alla morte, riappare la viltà di chi in Belgio, in Fiandra, nel Veneto avanzava facendosi scudo delle donne stravolte e dei pargoli urlanti.

Sarà l'ora tragica, o la pena per questi massacri, o l'ansia pel continuo pericolo di quello che pure resta sotto il fuoco nemico; ma lo stesso Tiepolo tanto lieto e dolce e spensierato e teatrale assume adesso ai nostri occhi, in talune di queste sue pitture venete, una gravità che prima ci sfuggiva, e che un giorno forse ci sembrerà un fallace riflesso della nostra fantasia rattristata.

Ricordo, ad esempio, nei primi giorni dopo Caporetto, d'essere andato una sera con Andrea Moschetti a calar giù da un

altare della chiesa di Mirano, tra Padova e Mestre, la grande tela del *Miracolo di Sant'Antonio:* il santo alto e bellissimo, in piedi, vestito di nero, la destra alzata contro il cielo, la bocca aperta a comandare il prodigio, nella sinistra, sopra un cencio bianco intriso di sangue, il piede mozzo del giovane che con quel piede aveva percosso sua madre e pentito se l'era tagliato da sè con un colpo di accetta; il giovane a terra esangue, quasi svenuto; la madre scarna, pallida, genuflessa, le due braccia aperte a implorare il taumaturgo: tutta quella tragedia di crudeltà e di bontà appariva e spariva al lume dei ceri che i preti alzavano a farci luce, e un volto svaniva nel buio e l'altro s'affacciava in un lampo. Erano i giorni neri in cui l'Italia sembrava un piano inclinato sul quale l'esercito in ritirata faticasse ad aggrapparsi; e gli animi della folla erano sospesi sopra un abisso. In quell'amputato che, súbito dopo l'atroce peccato, s'era pentito e punito con le sue mani; in quella madre tutta dolore, senza rancore; in quel miracolo che il popolo accalcato aspettava, tra il sangue, tutti sentivamo confusamente un'allegoria tremenda e pietosa, — il riflesso dell'angoscia che ci traboccava dal cuore colmo.

E il carro che portava il *Miracolo* quando

giunse sullo stradale di Padova, avanzava a passo d'uomo, nella notte nera, tra due colonne di sbandati curvi fangosi silenziosi che torcevano la faccia verso l'ombra appena la luce dei fanali frugava nel loro gregge....

Queste pagine sono state scritte sette mesi prima della rivincita. La *Vergine* del Tiepolo era stata, come facilmente prevedevamo, portata da Udine a Vienna. Ma è stata súbito restituita. Speriamo che il vescovo di Udine ordini che non le sia più collocato davanti quell'orrendo tabernacolo di legno dorato, in stile gotico del 1900.

III.

L'ARTE E LO STATO.

I palazzi che non sono più del Re.

settembre 1919.

Sì, un bell'atto e un bell'esempio. Ma questo crollo improvviso di tante tradizioni ed abitudini di secoli, questo colpo alle memorie più cospicue della nostra vita regionale, al primo momento ci lasciano attoniti e (perchè non dirlo?) addolorati. S'ha un bel ripetere che in questi anni ogni ora vale un secolo e conclude millennii di storia, che bisogna guardare avanti e non indietro, che occorre essere pratici a costruire su nuove assise una nuova vita. Ma è difficile impedire che il popolo d'ogni classe e anche d'ogni partito, il popolo di Milano, di Genova, di Firenze, di Venezia, di Napoli, di Palermo si chieda appunto perchè ama il suo Re: — E il Re quando verrà da noi dove andrà ad abitare?

La burocrazia e il parlamento possono ignorare l'arte e la storia o almeno consi-

derare monumenti e quadri e sculture come semplici «voci» d'una guida o numeri d'un museo. Che l'arte sia stata dovunque, e specie in Italia, anche un mezzo di governo, pei pontefici romani quanto pei re sabaudi, pei liberi comuni quanto per l'oligarchia veneziana: questo nè ministeri nè parlamento riescono da cinquant'anni a capire. Ma il popolo lo sente, e qui sentire val più che capire. Se Vittorio Emanuele secondo arrivando a Napoli il 7 novembre 1860, due mesi dopo Garibaldi, e a Firenze il 10 febbraio 1865, e a Venezia il 7 novembre 1866, fosse sceso in prefettura o all'albergo o in casa d'un amico invece che salire a Palazzo Reale, sarebbe egli stato accolto dall'uragano d'applausi che lo accolse in tutte e tre le città e che disperse in un'ora tanti timori e tanti malumori e il ricordo di tante delusioni? Entrò nella reggia e fu re. E che autorità avrebbe fuori del Vaticano l'augusto prigioniero di sè stesso?

Le ville reali, sì, già erano state date quasi tutte durante la guerra ai feriti, agl'infermi, ai convalescenti, ai mutilati di guerra. È giusto ed è logico che, con ferme tutele pei tesori d'arte ivi custoditi, esse restino coi loro tenimenti all'Opera nazionale dei combattenti o a quella dei mutilati. Quan-

to di Stupinigi era già stato da re Umberto dato all'Ordine Mauriziano?

Ma i palazzi?

Un ministro m'ha chiesto: — Scriverebbe ella in questi giorni un articolo per chiedere l'aumento della lista civile? E dovremmo proprio noi andare a proporre una legge su questo tema?

Certo, col triplicato e quadruplicato costo di tutto, la Corona non poteva sopperire più al mantenimento e alla custodia di palazzi, giardini, ville monumentali, colme, talune, di tesori, e si dice che già da molto a questo disavanzo il Re sopperisse di suo. Certo, il fatto non è nuovo perchè la Corona aveva già ceduto il palazzo di Parma, quello di Lucca, quello di Reggio Emilia a quelle prefetture e amministrazioni provinciali: il palazzo di Mantova all'amministrazione delle Belle Arti: quello di Modena e quello di Portici a due scuole; il palazzo di Piacenza a una caserma; quello di Cremona a una scuola e a un museo. Certo, il nuovo sottosegretariato per le Belle Arti potrà coordinare e rivelare tanto patrimonio d'arte meglio di quel che poteva fare il ministero della Reale Casa, e potrà anche trarne, in biglietti d'ingresso, una buona rendita sulla quale non bisogna illudersi troppo perchè, come vedremo, avver-

ranno più traslochi e ampliamenti di vecchie raccolte che creazioni di nuove gallerie e di nuovi musei.

Ma anche è certo che per questi ampliamenti e traslochi e per questa formazione di qualche nuova raccolta occorreranno, prima di tutto, molto danaro, poi molti uomini: ancóra, cioè, altro danaro. E allora il Governo, cioè il Ministero delle Finanze da cui dipende il demanio anche della Corona, poichè questo danaro, da destra o da sinistra, i contribuenti l'han pur da pagare, non doveva studiare questo problema con maggiore prudenza politica? Non era meglio procedere per gradi, far cessioni parziali e non totali e non simultanee, accordarsi con le autorità comunali e provinciali, le quali sono in fondo le vere depositarie anzi eredi dei diritti e delle tradizioni regionali? La monarchia e lo Stato italiano vanno innanzi a tutto. Giusto. Ma il Palazzo Reale di Palermo è prima di Palermo, poi dello Stato; e basta guardare i mosaici della cappella Palatina e della stanza di Ruggero per convincersene. E il Palazzo Reale a Firenze si chiama ancora Palazzo Pitti. Adesso l'amministrazione delle Belle Arti terrà conto prima di tutto del proprio bilancio, dei propri istituti, dei proprii uffici, e delle proprie idee; poi di

quei diritti del comune e della provincia. E anche quando alla fine si sarà inchinata a questi legittimi diritti, i Comuni ringrazieranno lei, non il Re....

Si consideri il Palazzo Reale di Venezia che è dopo palazzo Pitti il più illustre di tutti questi palazzi scoronati. L'ala sulla Piazzetta coi tre archi che svoltano sulla piazza, è l'antica Libreria costruita da Jacopo Sansovino tra il 1537 e il 1548. Essa tornerà certo alla Biblioteca Marciana la quale da anni la chiedeva alla Casa Reale, e la Marciana potrà così esporre in quelle sale stupende, sotto le pitture di Tiziano, del Tintoretto, del Veronese, i suoi cimelii più belli e più rari, compresi quelli che s'è fatti or ora restituire dall'Austria. Ma la fabbrica posta tra la piazza e il giardino sul mare, il quale aperto al pubblico dovrà essere affidato al Comune, ha più di quattrocento stanze. Se ne potranno negare duecento al Museo Civico Corrèr soffocato ora nel lontano livido e angusto Fondaco dei Turchi? Il Comune di Venezia che non ha a palazzo Farsetti una decorosa sala di ricevimento, se adesso otterrà la sontuosa sala Napoleonica costruita dal Soli nel 1810 e le

ariose stanze vicine, avrà un «palàzzo d'onore» degno d'una città che resterà regale sotto ogni regime. E attiguo a quella sala, avrà, col trasloco del museo Corrèr, il museo delle sue armi, dei suoi costumi, delle sue industrie, della sua storia. E vi sarà posto anche pel museo del Risorgimento, e magari pel museo della Basilica Marciana oggi imprigionato in stanzucce di soffitta. Ma l'amministrazione delle Belle Arti non vorrà, per tanti locali che ormai son suoi, chiedere all'esausto Comune veneziano un cànone d'affitto? A rigor di logica esso anzi spetterebbe all'Opera nazionale dei Combattenti.

Così a Firenze. Già al primo piano di Palazzo Pitti del quale, per dirla col Vasari, «non si può immaginare nè più bella nè più magnifica architettura» e che dal 1550 è stata la dimora di chi ha regnato sulla Toscana, nei saloni affrescati da Pietro da Cortona e da Bernardino Poccetti è esposta la galleria palatina, correntemente chiamata la galleria di Pitti, celebre nel mondo anche perchè è la sola pinacoteca d'Europa dove ancóra su parati di seta i quadri sieno disposti ad ornamento fastoso di sale principesche invece che su fondi neutri ad obbedienza d'un ordine razionale, cronologico o critico. La Sovrintendenza per

le Gallerie toscane ha súbito chiesto che nuove sale siano aggiunte a quelle della pinacoteca e che gli appartamenti del Re sieno trasformati in un museo della mobilia italiana: museo che potrà vantare, in ricordo del Regno d'Etruria, una raccolta di mobili «impero» degna di stare al confronto del più bell'«impero» francese. Solo chi conosce la candida stanza da bagno di Elisa Baciocchi, sa che pura e sobria grazia quello stile abbia raggiunto in Italia. In questo primo piano e al secondo potranno finalmente essere appesi gli arazzi fiamminghi, francesi, italiani, tedeschi, oggi arrotolati e accumulati all'ultimo piano del Museo Archeologico. Nel minore edificio settecentesco della Meridiana potrebbe essere accolta la squisita e poco nota galleria fiorentina d'arte contemporanea. Ma v'è qui un monumento d'arte italiana che tutti dimenticano nelle precipitose e contradittorie domande di questi giorni: il gran giardino di Bòboli, primamente disegnato per Cosimo primo dal Tribolo nel 1550. A chi affidarne la difficile e costosa conservazione? Al Comune di Firenze il quale potrà, attraverso al giardino detto Bobolino, unirlo alla passeggiata e ai giardini del viale dei Colli, formando così un parco che per arte non avrà l'uguale.

Pitti albergo di regi
Per le stagion festose,

cantava il Chiabrera tre secoli fa. Ma i fondi per custodire un giardino siffatto, dove li troverà, se non nelle casse dello Stato, lo stremato Comune di Firenze?

Così a Milano. Al Palazzo Reale di Milano una volta il Municipio pensò di trasferire i suoi stessi uffici, ma la spesa ingente per adattare al nuovo uso tanti saloni e sale e stanze fece allora abbandonare quel disegno. Lo si riprenderà. Lo stesso sindaco si dichiara favorevole a trasportare dal Castello alla Villa Reale la Galleria d'arte moderna, la quale galleria non potrebbe davvero trovare una sede esteticamente più adatta di quelle sale costruite dal Pollak e decorate proprio dall'Appiani e dall'Albertolli. Praticamente, però, nella Villa Reale sono molte le sale per appendere quadri, e per appenderli in buona luce?

Ma queste cessioni al Comune di Milano, al Comune di Venezia, al Comune di Firenze, perchè non sono state fatte direttamente dal Sovrano, così che la riconoscenza della città andasse tutta a lui, senza indugi e senza discussioni e senza intermediari? Fatalmente i Comuni erediteranno, com'è giusto per la storia, i quattro quinti di questi

palazzi e giardini cittadini. E allora perchè adesso sono stati dimenticati?

Nel Palazzo Reale di Napoli c'è chi dice che sarà trasferito il Museo Nazionale il quale lascerà liberi alla Biblioteca e alla Pinacoteca i suoi locali: dispendioso lavoro. Speriamo che in questa occasione si fondi anche a Napoli una vera galleria d'arte contemporanea. Ma per Napoli, per Genova e per Palermo non credo esista pure il principio di un piano logico e compiuto per l'uso che adesso si dovrà fare dei loro palazzi reali. I desiderii saranno in ogni città molti e le dispute lunghe.

Intanto è bene fissare alcuni punti che in questa macchinosa novità, fin da questi primi momenti di stupore e di confusione, non dovrebbero essere dimenticati.

Uno. Costituire in ogni città, in qualche sala di questi palazzi, un museo della mobilia italiana, ricca e povera, della città e della campagna. È una lacuna che ormai esiste solo nelle pubbliche raccolte italiane, per l'infingardaggine dei nostri Ministeri e per l'accademica abitudine di non stimare degne di museo che le arti così dette maggiori. È un voto che si ripete da mezzo secolo inutilmente e che adesso non si può

più gittare nel cestino col facile pretesto della mancanza di locali. È una necessità per la storia della vita e del costume italiano. È un bisogno per l'insegnamento pratico dell'arte industriale o meglio, con una parola sola senza aggettivi, dell'arte la quale infatti da Stoccolma a Vienna, da Monaco a Bruxelles, ha progredito soltanto dove ha trovato il consiglio e il soccorso di questi musei e da noi s'è immiserita o s'è spenta appunto perchè le si è finora negato quel soccorso.

Due. Dare i locali non monumentali preferibilmente agl'Istituti e alle scuole professionali, e prima di tutto a quelle d'arte industriale. Di queste scuole tutti parlano e nessuno si occupa. In alcune città (ad esempio, a Firenze) l'Istituto d'arte decorativa è senza casa, e dovrebbe, non si sa nè come nè dove, trovargliela il Comune.

Tre. Difendere, mantenere, abbellire i giardini di queste ville e di questi palazzi con ogni più assidua minuta cura, considerando finalmente l'arte del giardino e l'architettura dei giardini (che è nata in Italia e che s'è insegnata fino a meno d'un secolo fa anche nelle nostre Accademie) come un'arte degnissima di stare alla pari con l'architettura degli edifici, anzi capace di superare questa nel gusto dei colori e

nella preveggente fantasia perchè si serve non di materiali presenti, tangibili, misurati e squadrati, come le pietre, i marmi e i mattoni, ma di elementi futuri, come gli alberi e gli arbusti dai quali bisogna prevedere l'altezza, il colore, il portamento e i bei capricci.

Quattro. In ogni palazzo destinare qualche sala alla storia del palazzo stesso: alla sua fabbrica, ai suoi architetti, scultori e pittori, alle sue vicende liete e tristi attraverso a tanti secoli. E ogni oggetto che da un palazzo abbia a passare ad un altro, rechi sempre con la sua sigla e il suo numero d'inventario, il preciso ricordo della sua origine.

Cinque. Considerare se non sia un dovere dello Stato e dell'Opera dei combattenti lasciare alla regina Madre l'uso della palazzina di Stupinigi e al Duca d'Aosta l'uso della villa di Capodimonte. S'ha da spiegare agl'italiani il perchè di queste due concessioni le quali dovrebbero avvenire senza indugio? S'ha da spiegare all'Opera nazionale dei combattenti la gratitudine che l'esercito, e non solo l'esercito, porta al comandante della Terza Armata? Mentre l'Inghilterra, la Francia, l'America colmano di doni e di meritate prebende i generali vincitori, dovrà solo lo Stato italiano

invitare il più amato dei suoi generali a sloggiare? Prima di rifiutarsi a compiere questo dovere che non è di vano ossequio ma di meditata riconoscenza, misuri il Governo il pericolo vicino e lontano di continuare a trascurare così, in questi torbidi giorni, proprio quei sentimenti profondi i quali soltanto, nella carestia come nell'abbondanza, fanno d'un popolo una nazione.

Sei. Destinare una o due ville a dimora sia pure temporanea di quelli artisti, musicisti, scrittori italiani, all'alba e al tramonto della loro carriera, che non abbiano mezzi per trovare un asilo di pace al loro ansioso lavoro o alla loro vita disagiata. L'altro giorno è morto nella miseria Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Oggi il ministro Baccelli ha dovuto, con una prontezza che l'onora, dare a Vincenzo Gemito una modesta pensione che gli sia di viatico nella vecchiaja. Questi casi sono più frequenti di quel che pensino il pubblico distratto e il parlamento distrattissimo, anche perchè chi soffre e s'è fatto coll'arte sua un nome onorevole preferisce spesso morire di fame al chiedere l'elemosina di un soccorso. Gli stessi giovani «pensionati» francesi o spagnoli vivono a Roma in due ville sontuose sul Pincio e sul Gianicolo, mentre ai pensionati nostri sono attribuite

solo poche stanzucce nella topaja dell'Istituto di Belle Arti a via Ripetta: e sono i fortunati. Il nostro bilancio delle Belle Arti è, credo, il solo bilancio di una nazione civile nel quale non siano iscritte nemmeno cento lire per soccorrere un artista o uno scrittore in bisogno.

Sette. Ricordare con una lapide, in un luogo cospicuo, dentro ciascun palazzo e ciascuna villa che è stata del Re, questo atto del Re, compiuto a dieci mesi dalla vittoria. Ricordarlo possibilmente con le stesse savie e ferme parole di lui.

Otto. Far presto.

I quadri a casa loro.

maggio 1919.

Il Consiglio comunale di Venezia la sera del 12 maggio ha mandato, su proposta del consigliere Saccardo, un solenne invito al Governo perchè l'Assunta di Tiziano torni sull'altar maggiore dei Frari dove Tiziano l'aveva collocata: perchè i quadri dal Basaiti, dal Carpaccio, dal Bellini dipinti per tre altari di San Giobbe tornino anch'essi sui loro altari dentro le loro architetture; perchè infine «il patrimonio artistico e culturale di Venezia venga riordinato col ritorno degli oggetti pregevoli per l'arte e per la storia, per quanto è possibile e conveniente, alle loro sedi».

Dopo di che, almeno per l'Assunta, la battaglia si può dire vinta. E ne sia ringraziato il Comune di Venezia.

Ogni volta che nella seconda sala dell'Accademia, davanti all'Assunta rapita in volo, le braccia e gli occhi tesi al cielo, rivedevo l'impeto di passione con cui tutto,

gli apostoli, gli angeli, e perfino la luce più e più chiara, la spingeva verso l'empireo, e sopra le ritrovavo, invece della vertiginosa altezza dell'abside dei Frari, un lucernario basso come una beffa a quell'estasi, tutta la miseria del nostro secolo piatto mi appariva documentata. Carlo Ridolfi a metà del seicento narrando come e quanto Tiziano s'affaticasse a dare alle figure di quel dipinto una statura corrispondente alla vastità del tempio, scrisse che i frati si convinsero delle ragioni di lui solo quando le udirono lodare dall'ambasciatore imperiale. E aggiunse saviamente: «Poichè gli uomini, non così facilmente si accomodano alla ragione se l'autorità non vi si frammette». Il voto del Comune di Venezia si può oggi commentare con le stesse parole. Anche la burocrazia romana ora s'accomoderà alla ragione.

E se no, ci impiegheremo dieci anni di più: ma si arriverà lo stesso al nostro proposito di restituire, quando sia possibile ed opportuno (saranno sì e no dieci su cento «numeri» d'una galleria o d'un museo), i dipinti e le sculture alle chiese e ai palazzi pubblici e ai pubblici luoghi pei quali gli artisti l'hanno pensati e creati, adattando fin dal primo segno a questi luoghi le proporzioni, le luci, i colori, le stesse figure

di quei dipinti e sculture. Questo è infatti il vero rispetto dell'opera d'arte; solo così il pubblico intende che l'arte non è un diletto di pochi raffinati nè un gioco di pochi eruditi, ma un piacere e un conforto per tutti, una ricchezza di tutti come un bel cielo o l'amena veduta d'un paesaggio; solo così si riconduce l'arte tra il popolo con qualcosa di meglio delle conferenze e delle projezioni; solo così si prova che l'arte deve essere mescolata alla nostra vita, non nel povero vieto e vuoto senso che l'artista deve solo ritrarre la vita reale, ma nel senso che una cosa bella è una cosa viva da non chiudere in un carcere o in un ospizio, è un corpo vivo irraggiante energia serenità fede ed amore. Ed è una gloria della chiesa cattolica averlo compreso, ad esaltazione della sua fede e a vantaggio del suo dominio.

Idee e parole che ormai sono, come si dice, nell'aria, più forti d'ogni opposizione, più sonore d'ogni sordità. Già da mesi, ad esempio, Giovanni Poggi, soprintendente agli oggetti d'arte della Toscana, artista prima che erudito e cittadino prima che funzionario, ha deliberato di ricollocare l'Adorazione dei Pastori sull'altare della cappella Sassetti a Santa Trinità in Firenze pel quale altare il Ghirlandaio l'aveva di-

pinta nel 1485 e che era esiliata nella Galleria Antica e Moderna; come già aveva restituito dagli Uffizii al Palazzo Vecchio la Pietà e l'Annunziata del Bronzino per la cappella d'Eleonora da Toledo, gli sportelli dipinti e i bronzi per lo studiolo di Francesco de' Medici.

Le Gallerie pel pubblico sono di data recente: le più vecchie hanno poco più di cent'anni. Prima le raccolte erano chiuse a tutti, proprietà gelosa di principi, papi, artisti, umanisti, uomini e donne di dottrina e di lusso, fatte spesso soltanto per emulazione e sfarzo di dovizia e di buon gusto: galleria, galería, secondo alcuni da gala. La rivoluzione francese, istituendo nel 1793 al Louvre il Museo della Repubblica, aprì a tutti il godimento delle quadrerie regali, le aumentò coi tesori delle chiese soppresse, e sotto Napoleone, per poco, coi tesori dei regni conquistati. Le Accademie di Belle Arti che, tornando la moda all'antico, riprendevano voga ed autorità e che già per l'insegnamento s'arricchivano d'incoerenti raccolte di originali, di gessi, di copie e di stampe, divennero naturalmente le custodi anzi le padrone delle nuove gallerie colme di tanto bottino. La Galleria di Ve-

nezia fu così istituita nel 1807 dentro la chiesa e il convento della Carità soppressi nel 1768, per comodo dell'Accademia di cui ancóra tiene il nome. Il primo nucleo della Galleria di Milano fu raccolto dopo il 1776 dal Bianconi segretario dell'Accademia di Belle Arti, con lo stesso scopo, a Brera; e le sale delle raccolte furono inaugurate nel 1806, dopo che per la soppressione delle corporazioni religiose l'Appiani e il Bossi vi ebbero raccolti quadri e quadri dalla Lombardia, dal Veneto, dall'Emilia, dalla Romagna. A Parma, fin dal 1752, Filippo primo di Borbone, fondando quell'Accademia, l'aveva anch'egli dotata di parecchi dipinti. Quelli che nel 1796 la Francia aveva rapiti dalle chiese del ducato e che tornarono a Parma nel 1816, non tornarono più alle chiese, ma rimasero all'Accademia; e così anche la Galleria di Parma fu creata. A Bologna súbito dopo il 1796 e le rapine napoleoniche, l'Accademia Clementina fu incaricata dal Senato bolognese di riunire presso di sè i quadri scampati per proteggerli col democratico pretesto di servire all'insegnamento; ma, come a Parma, quelli che tornarono, restarono all'Accademia: e così anche a Bologna fu fondata la pubblica Pinacoteca. A Firenze la Galleria detta oggi Antica e Moderna fu fondata nel 1784 dal

granduca Pietro Leopoldo che poco dopo apriva al pubblico anche le sue raccolte private degli Uffizi, e chiamata dell'Accademia appunto perchè destinata anch'essa alle vicine scuole.

Ma è inutile moltiplicare date ed esempi, in Italia e fuori d'Italia, da Napoli a Londra dove la Galleria Nazionale è stata istituita solo nel 1824. Più utile è osservare che lo scopo di queste pubbliche gallerie nella stessa mente dei loro fanatici è mutato più volte in questi cento e centoquarant'anni.

Uno ve n'è sacrosanto e immutabile pel quale, ripeto, la più gran parte del patrimonio delle pubbliche gallerie resterà sempre intangibile: raccogliere, ordinare, esporre e custodire i quadri, le sculture, i disegni, le stampe, le quali vengono da venditori e donatori privati, da reggie senza re, da chiese senza culto, da confraternite disciolte, da luoghi pii che non possono esporre quelle opere o non sanno custodirle. Ma un còmpito siffatto, per quanto ampio, ha netti confini. Sono gli stessi confini che regolano o dovrebbero regolare gli acquisti dei Musei d'antichità ai quali spetterebbero solo gli oggetti dissepolti dagli scavi, ma ai quali purtroppo si conducono anche frammenti

di scultura e d'architettura strappati con violenza da monumenti. Esempio tipico, le sculture che lord Elgin rapì al Partenone e che adesso onorano la ricchezza e disonorano la civiltà del Museo Britannico.

Invece le pubbliche Gallerie, quando prima furono istituite, vennero a significare la distruzione d'un privilegio: con esse, cioè, il popolo veniva a godere i tesori dei re. Poi si disse che i giovani artisti vi avrebbero potuto studiare e copiare le opere dei veri maestri che per lo più non erano (come non sono) i loro professori viventi. Più avanti invece le gallerie furono esaltate come la pratica traduzione del principio dell'arte per l'arte il quale toglieva all'arte ogni altro scopo eroico, religioso, decorativo, pratico. Da ultimo, s'era venuti a considerarle un luogo di puro studio come le Università: fatte prima per gli studiosi e poi pel volgo.

Da questo ultimo vizioso concetto, le opere d'arte sono state ivi trattate più come libri negli scaffali d'una biblioteca che come bellezze da far valere in buona luce, su fondi adatti, tra spazii di riposo, alla sovrana. E più che poche opere davvero insigni e bellissime, si è cercato negli ultimi anni di comprare opere, comunque, degli autori e delle scuole che mancavano in una raccolta, anche se bisognava strapparli alla loro re-

gione nativa. Fatica vana verso uno scopo universale e irraggiungibile.

In questo periodo durato fino a ieri, anzi fino ad oggi, il distacco degli affreschi fu fatto con gioia, al minimo pretesto. Appena i più luminosi ariosi giojosi affreschi di Paolo Veronese, quelli della villa Giacomelli a Masèr, furono minacciati dall'artiglieria nemica ch'era sul Tomba e sulle alture di Valdobbiadene, la Minerva ordinò che fossero staccati per essere salvati. La tesi che, anche se fossero stati colpiti e solo una parte ne fosse rimasta intatta, questa parte intatta avrebbe avuto un valore più grande degl'interi affreschi strappati, tagliati, spellati, spenti dal «distacco», e trasportati a brani numerati in una galleria, parve stolta e temeraria. Per fortuna sono sempre lì, salvi e incontaminati. Ma quelli di Tommaso da Modena a San Niccolò di Treviso, proprio per timore delle bombe, furono staccati. San Niccolò non è poi stato ferito dal nemico, ma gli affreschi sono stati scuojati da noi, d'ordine superiore: trasformati, cioè, in pitture da galleria.

Poter raccogliere e appiccare in fila, per epoche, sulle pareti di venti, cinquanta, cento gallerie tutta la pittura d'Italia, compresi gli affreschi, con tanti cartellini e un numero d'ordine come quello sul petto degli

ergastolani; poter giocare ogni tanto ad allineare quella turba in modo diverso come schede di censimento o carte da briscola: ecco l'ideale. Certo nessuno alla Minerva s'è mai proposto d'attuarlo così totalmente e tirannicamente. Era la stella dei naviganti: guidava ma non poteva essere raggiunta. Intanto si sventravano Roma, Firenze, Bologna: ma in compenso s'ingrandivano i musei. S'ammazzava, ma s'aveva cura dei cimiteri. Civiltà, anzi cultura.

Adesso, basta. Almeno noi siamo di quei molti i quali pensano che basterebbe. Certo appena l'Assunta sarà tornata ai Frari l'incanto sarà rotto, e comincerà un'èra nuova nella quale gallerie e musei dovranno tornare al loro cómpito che, per essere utile e vasto, non ha bisgno d'essere dispotico e infinito. Specie, in Italia.

È naturale infatti che in America si discuta se una galleria debba avere uno scopo scolastico e scientifico prima che artistico. Boston o Chicago raccolgono opere d'arte già divelte dalle loro radici; e se possedessero l'Assunta del Vecellio o l'Adorazione dei pastori del Ghirlandaio, non avrebbero da scegliere per collocarli, con onore e in buona luce, tra una galleria e la chiesa dei Frari o la chiesa di Santa Trinità.

Anche gli artisti d'oggi s'avvantaggeranno di questi ritorni, non perchè opere d'arte al loro posto nativo manchino per chi voglia studiarvele, ma perchè questa venerazione superstiziosa e governativa della galleria e del museo li ha indotti da troppi anni a credere che l'arte sia fatta davvero per andare a mettersi in riga, un due, un due, in quelle caserme. Ed essi laboriosamente ti partoriscono ogni anno, anche i più illustri, «il quadro da galleria», e se ne vantano come d'una fatica più nobile, salvo a sentirsene schiacciati quando la mole torna a studio, invenduta. Certo non a tutti può oggi capitare di dipingere un quadro per una chiesa o per un soffitto o per un capoletto, a dimensioni e luce definite dal committente; ma qualunque architetto può dirvi con quanta difficoltà ormai si convincono i pittori a questa obbedienza. Vorrebbero essi rifare tutta la chiesa o la casa, a modo loro, pel loro quadro o quadretto. Pochi giorni fa, a una madre che commetteva a un ritrattista rinomato l'immagine a olio d'un suo figliolo lontano e gli mostrava dove intendeva collocarla così che era necessario dipingergliela a mezzo busto, il ritrattista rinomato rispondeva: — Mi rincresce, ma io non lo concepisco che in piedi. — Al che l'arguta signora rispose con mo-

destia: — Pure nemmeno io sua madre l'ho concepito così.

C'è però in favor delle gallerie pubbliche un argomento principe, ripetutissimo: la sicurezza delle opere d'arte. Nelle gallerie e nei musei quadri e sculture sono custoditi lontani dai guasti, dal fuoco, dall'acqua, dai ladri. Guasti? Ma si confrontino i rischi delle controdanze cui nelle gallerie i quadri sono destinati nei varii e spesso necessarii riordinamenti, con la salutevole immobilità in cui essi riposano nelle loro case e sedi naturali. Guasti? I quattro cavalli romani di bronzo sulla fronte della basilica di San Marco a Venezia scesero dal loro trono nel maggio 1915 per evitare le bombe nemiche, delle quali una cadde infatti l'anno dopo a tre metri da quel trono. Sono rimasti a Roma poco più d'un anno, come chi dicesse in un museo, a palazzo Venezia. Sono tornati, il primo da destra e il secondo, con due «scodelle» sulle groppe, larghe un palmo, per due colpi ricevuti proprio mentre erano sotto la custodia governativa, a cento metri dalla direzione generale delle Antichità. Furti? Ma nel Veneto, ad esempio, dal 1866, in più di cinquant'anni, il Governo non è riuscito a compilare un

inventario non dico critico ma solo notarile delle opere d'arte mobili e a farlo seguire da consegne regolari. È naturale che i furti avvengano e, per giunta, restino impuniti: ma l'incuria di chi è? Incendii? Chi oserà sostenere che, ad esempio, le nove tele della Leggenda di Sant'Orsola dipinte dal Carpaccio, appese a finte pareti di legno e di stoffa, nella Galleria veneziana, sieno meglio difese dal fuoco che se tornassero, come pur dovranno tornare, al loro posto nella loro luce, dentro la Scuola di Sant'Orsola a San Giovanni e Paolo, contro i loro solidi muri di pietra?

No. La questione va risolta su questo unico principio: che a parità di condizioni favorevoli alla sicurezza dell'opera d'arte, questa deve tornare al posto per cui l'artista l'ha creata. Le gallerie poco perderanno, e anzi guadagneranno spazio per esporre meglio i tanti e gloriosi quadri che loro resteranno.

Parlo al futuro. Le opposizioni saranno ancóra molte e, si sa, autorevoli. Ma la civilissima battaglia s'apre con una vittoria.

L'*Assunta* di Tiziano, tornata a Venezia dal suo rifugio di guerra nel palazzo reale di Pisa, è stata rialzata sull'altar maggiore di Santa Maria Gloriosa dei Frari il 20 marzo 1920. L'*Adorazione dei pastori* del Ghirlandaio era stata ricollocata sull'altare della cappella Sassetti in Santa Trinità il 26 maggio 1919.

L'arte è di tutti
ovvero le stelle non sono degli astronomi.

novembre 1919.

Il Governo, anche in questi tempi agitati, è venuto dando e promettendo all'Arte grandi novità, almeno d'uomini. Abbiamo un sottosegretario di Stato, tutto per l'arte: un anziano. Abbiamo un nuovo direttore generale delle Antichità e Belle Arti: un giovane. La saggezza e la passione. L'arte che è di natura capricciosa, potrà scegliere secondo i giorni e le ore.

(A proposito, perchè si separa in questa dicitura ministeriale l'Antichità dalle Belle Arti? La scultura romana, ad esempio, non è un'arte bella? Il monumento a Vittorio Emanuele in Roma è arte bella e il Pantheon è solo antichità? Misteri dei ministeri.)

Ma di tanti prodigi che i nuovi reggitori dell'arte nostra, giovani o vecchi, avranno pur da compiere, uno mi sembra urgente:

ricordarsi finalmente che l'arte — monumenti, musei, scavi — è fatta pel pubblico, non per le meditazioni e la carriera dei funzionari o dei professori. Anzi, più precisamente, che monumenti o musei sono proprietà di tutti gl'italiani, dati solo in temporanea custodia ai suddetti funzionarii. Adesso che ad osar di chiedere ai portalettere di portarci a casa le lettere c'è da ricevere un'intemerata con relativa minaccia di sciopero, questa verità sembrerà anche più paradossale. Ma portalettere, telegrafisti e «signorine» sono arrivati in ritardo. L'idea, per esempio, che la domenica, giorno in cui non si paga niente per andare a visitare musei e gallerie (e perciò i visitatori sono dieci volte tanti, è bene chiudere pel comodo dei funzionarii gallerie e musei più presto dei giorni in cui si paga e c'è meno visitatori, la Minerva l'ha accolta da decennii quando nessuno pensava a privarci di posta la domenica per non stancare i portalettere. Musei e pinacoteche sono ormai considerati luoghi di studio pei così detti studiosi, non più di godimento e d'educazione estetica (e morale) pel pubblico. Uno dei nostri più stimati eruditi di cose d'arte, insospettito di recente dalle richieste nostre e d'altri che i quadri tornassero, quando era possibile e quando non

c'era pericolo, sugli altari dove li avevano collocati i loro autori, ha dichiarato per le stampe che invece, appena si vedrà che i parroci non sanno conservare nelle loro chiese questi quadri, si dovrà subito ritirarli «nelle Gallerie ove almeno, se non i poeti e gli artisti, li potranno sempre apprezzare i modesti studiosi». A parte l'inattesa modestia, questo è il mondo alla rovescia: come chi dicesse che una commedia basta rappresentarla davanti ai critici teatrali, o che le stelle del firmamento sono fatte solo per gli astronomi, e i fiori solo pei botanici.

Se l'arte, nonostante i vocalizzi sulla Patria del Bello, non è popolare in Italia, se i quattro quinti dei visitatori dei nostri musei, in tempi normali, sono stranieri, la colpa è proprio di questi boriosi pregiudizii coi quali i così detti studiosi escludono arcigni dai loro pretesi dominii il pubblico, e perfino gli artisti e i poeti. A parlare d'un quadro, udite ormai i più degli italiani rispondervi tra umili e pungenti: — Sa, io di arte non m'intendo. — E ciò vorrebbe dire che rassegnati non se ne occupano poichè è stato loro da tutti gli autorevoli ripetuto che a godere un quadro anche di Tiziano o del Tiepolo occorre essere molto eruditi e da molti anni e con molti diplomi. Non occuparsi d'arte? Bisogna invece tornare a

convincere il pubblico che tutti se ne occupano anche senza addarsene, perchè quando una massaia entra dal falegname e si sceglie una seggiola e, a parità di comodo, questa le piace più di quella, la massaia s'occupa proprio d'arte, fa proprio della critica d'arte, anzi la fa più attivamente di noi perchè la sua scelta se la paga coi suoi danari e non, come noi, solo con le parole.

L'arte investe tutto, dal libro alla moneta, dall'amore alla religione, dall'agoraio della sartina allo scettro (che fu) dei re. Certo non chiederemo al senatore Molmenti d'occuparsi degli agorai delle sartine, sebbene nel museo etnografico del povero Loria, accatastato e abbandonato a Roma per otto anni nei sotterranei della Galleria moderna a Valle Giulia, ve ne siano di molto leggiadri, inventati e adornati da contadini e da montanari senza studii e diplomi governativi. Ma perchè non dovrà egli occuparsi, ad esempio, del libro italiano e ottenere che nelle scuole di arte s'insegni la decorazione del libro la quale fu vanto dell'Italia per tre secoli? E perchè non dovrà curare la miserabile moneta italiana quando proprio di questi giorni la Zecca e i suoi consiglieri artistici sono stati capaci di ridurre, sulle nuove monete da cinque

centesimi, la spiga del didrammo di Metaponto (e si dice che il modello sia stato suggerito dal Re) a una granata da cucina? Ahimè, già si susurra che il nuovo sottosegretario, essendo presidente dell'Istituto Veneto, voglia invece fare eleggere il Consiglio superiore delle Belle Arti dalle Accademie e dalle Università e da altri simili poli artici ed antartici, tanto perchè sia lontano dalla vita anche più di quello che è adesso: tanto lontano che, mentre esso si occupa (e fa bene) di sentenziare anche sul restauro del vecchio campaniluccio d'una pieve tra i monti, non s'avvede dei cento monumenti, busti e targhe che, per onorare la vittoria, vengono, nella beata indifferenza di tutti i Consigli, Direzioni, Commissioni, Soprintendenze ecc., disonorando per sempre le piazze e le strade delle nostre città, e fra poco (se è vero quel che si legge) anche i monti del Carso e del Trentino. E, se non potremo udire il biasimo dei posteri, udremo le beffe degli stranieri, nemici compresi.

No, cari signori senatori, direttori, consiglieri, l'arte non è solo quella messa in fila nei musei. La vita non si priva mai dell'arte, non esiste senza l'arte. Soltanto, se nessuno guida e nessuno grida, ne fa di brutta. Mentre, noncuranti di questa marea di

bruttezza che già allaga le piazze e le case d'Italia, voi vi chiudete nei musei a giocare coi nomi e le date o nelle scuole d'arte a moltiplicare i regolamenti per la fabbrica dei genii sul vostro stampo, mentre gli artisti più giovani o almeno più nuovi restano sempre esclusi da tutti i Consigli, Commissioni e Giurie, perchè solo i pittori e gli scultori di cinquanta, di sessanta, di settant'anni devono continuare a governare le cose dell'arte nostra, e per giunta i più testardi e incimurriti fra loro, non solo si perde, anzi s'è perduto il buon nome d'Italia nelle tre arti dette maggiori, ma anche le arti minori e le maestranze di stucchinai, ceramisti, marmisti, bronzisti, vetrai, decoratori, stipettai, intagliatori, si fiaccano e si disperdono, togliendoci per tutto il mondo il solo primato che, sebbene anonimo, ci restava.

Bisogna vigilare e governare tutto, perchè governare non significa dominare e condurre in schiavitù, ma ajutare i capaci ad agire e a creare e a far luce, ajutarli in Italia e fuori d'Italia a farsi valere, a trovar fama e clienti, come sapeva fare venti o trent'anni or sono la Francia, come ricominciano a fare con fede esemplare Belgio e Boemia, come facevano fino alla guerra Germania ed Austria la cui arte de-

corativa, per non dire d'altro, aveva invaso dalla Francia alla Turchia, dall'America alla Russia, sotto la protezione del Governo, il mercato mondiale. Si ricordino le mostre delle sculture di Jvan Mestrovic che i jugoslavi hanno saputo ordinare durante la guerra in America, in Inghilterra, in Francia, esaltando questo serbo di Dalmazia con cataloghi e libri fastosi, come la prova viva e tangibile dell'unità e della dolorosa bellezza della loro coscienza nazionale.

E noi? Guido Manacorda, professore nell'Università di Napoli e Guglielmo Pacchioni, regio ispettore ai monumenti, tornando dall'Austria, dall'Ungheria, dalla Boemia, dalla Polonia, hanno ora dichiarato ai giornali italiani il desiderio che v'è là di vedere l'arte e il teatro nostro, d'udire la musica nostra. Ascolta il Governo questi testimonii esperti, disinteressati, appassionati? Li ascolta, li loda e li benedice; e poi non dà loro un soldo nè di danaro nè d'autorità. Obiettano i pratici che noi dobbiamo esportare macchine e merci, non musica, e non vedono questi pratici che per conquistare e tenere un mercato è utile prima conquistare e tenere cervelli ed animi. Lo sapeva (e lo sa) la Germania.

Per due, tre, quattro anni sono rimasti a Roma, a Firenze, a Pisa, a Lucca i più rari

tesori d'arte del Veneto. La Minerva non ha pensato nemmeno a farne fare le fotografie; tanto meno ha pensato ad aprire dieci casse di quadri, d'oreficerie, di codici miniati, e ad esporli per dieci giorni al pubblico di quelle città, se non altro per trarne mille lire di beneficenza e qualche palpito di patriottismo. Si confronti quest'inerzia colposa (e forse dolosa) alle cento mostre, articoli, libri che ha fatto la Francia delle opere salvate in tempo o, dopo l'armistizio, ritrovate nelle sue terre invase. Si pensi all'effetto che questa viva propaganda ha fatto sul mondo, e prima sull'America. E si concluda.

L'arte è pel pubblico? È del pubblico? Ubbie: l'arte, in Italia, è proprietà dei funzionarii e degli eruditi.

Perchè questo lavoro di diffusa propaganda per l'arte e con l'arte deve purtroppo cominciare nel paese. Bisogna dare a tutti i musei e le pinacoteche, governativi e comunali, cataloghi illustrati, semplici, chiari e, per quel che permettono gli alti prezzi d'oggi, poco costosi. La metà ne sono privi o hanno cataloghi vecchi, errati, male stampati. Bisogna attirare folla nei musei, con mostre speciali e conferenze e magari concerti. Vi sono secoli e secoli dell'arte italiana (basta pensare all'arte etrusca) ignoti an-

che a quel mezzo ceto della cultura che si vanta di leggere qualche libro e di conoscere qualche museo. Bisogna moltiplicare le esposizioni, e non solo d'arte moderna. Bisogna aiutare e riordinare i piccoli musei di provincia. Bisogna dare al gran pubblico un'immediata e abbondante e facile notizia dei nuovi acquisti e scavi, mentre adesso a chiedere per un giornale a un funzionario la fotografia di questi acquisti e di queste scoperte prima che se la sia pubblicata il signor direttore, ispettore, professore, ecc., c'è da essere trattati da sfacciatissimi indiscreti. Bisogna riunire intorno ad una pubblica raccolta un nucleo di amici, di sovventori, di propagandisti, come si fa a Parigi cogli Amici del Louvre e a Firenze cogli Amici della Galleria d'arte moderna, i quali Amici intanto l'hanno arricchita di qualche bel quadro. Bisogna moltiplicare, scegliendoli con maggior cura e non solo sulle raccomandazioni dei signori deputati e senatori, gl'Ispettori onorarii dei monumenti e creare quelli delle Gallerie e dei Musei. Ve ne dovrebbero essere, diremmo, in ogni villaggio, custodi fedeli, anche se non dottissimi, del piccolo patrimonio d'arte che è vicino a loro. Nelle Commissioni provinciali, anche nel Consiglio Superiore delle Belle Arti, i raccogli-

tori d'arte (che in questi anni si sono moltiplicati) dovrebbero sempre essere rappresentati dai più raffinati e più colti fra loro. Quando fu istituito il Consiglio Superiore, la sezione per l'arte medievale e moderna era presieduta (merito del ministro Orlando) dal marchese Emilio Visconti Venosta; e il senno e il buon gusto che egli portava nei suoi giudizi e consigli non sono più stati, da altri anche illustri presidenti, uguagliati. Il Comitato che dirige la National Gallery a Londra è nella sua maggioranza composto non da storici o da critici, ma da questi dilettanti esperti, curiosi, innamorati dell'arte, i quali posseggono, fra le altre, tre ottime qualità: conoscere il valore degli oggetti sul mercato perchè sogliono comprarseli a proprie spese; essere amati, per una pratica ragione, e rispettati dagli antiquarii; ed essere, al momento opportuno, generosi non col danaro dello Stato, ma col danaro proprio.

Ma a volere continuare l'elenco di quello che bisognerebbe fare per la propaganda in favore dell'arte bisognerebbe dire del teatro e della musica. E sarebbe lungo discorso.

Più importante è avvertire che non bisognerà scoraggiarsi ai primi tentativi e alle prime esperienze. Chiedete ai veneziani che valore ha avuto per loro la cerimonia del

ritorno dei quattro cavalli di San Marco sul loro trono in fronte alla Basilica, e saprete che significhi ancóra l'arte pel nostro popolo.

Che cosa? Il socialismo? Una mano sulla coscienza: che ha dato finora all'arte italiana, dal 1870, la borghesia italiana? Nemmeno le scuole. E il suo dovere, per mostrarsi viva, è d'incominciare, súbito.

L'arte che s'insegna.

ottobre 1919.

Tra il pubblico e l'insegnamento dell'arte è calato da più d'un secolo un telone. Il telone è dipinto con belle allegorie e donne leggiadre che recano i soliti attributi dell'architettura, scultura e pittura, archipenzolo e compasso, mazzuolo e scalpelli, tavolozza e pennelli, e in alto molti genii e amorini volanti, con trombe per la fama e cornucopie per la ricchezza; e tutt'attorno i noti medaglioni di Leonardo con la barba fluviale, di Michelangelo col naso rotto, di Raffaello coi capelli inanellati, ecc. Allegorie accademiche. Ma i ragazzi passano davanti al telone, a quei genii, a quelle donne fiorose, e sono rapiti in estasi. Alcuni prima di passar di là si sono provati a dare di piglio non alle allegorie ma alla dura realtà, studii, mestieri, impieghi, e si sono graffiate le mani o solo stancata la poca pazienza della loro età. La malìa di quelle figure fastose diventa allora anche più irresistibile. E si lanciano tutti ansimando su pei corri-

doracci e le scalucce polverose del retroscena, cioè degl'istituti e accademie di Belle Arti, in cerca di quelle belle dame e di quei genii. Dove sono? Aspetta, aspetta l'anno venturo; no, fra tre anni; no, fra cinque.... E quei ragazzi si ritrovano a venti o a ventiquattr'anni, delusi, quando è troppo tardi per rimettersi a cercare una professione o un mestiere ragionevoli che dieno almeno il pane e la pace. Si ritrovano cioè, non artisti come la bugia del sipario prometteva, ma tutt'al più insegnanti.

Voglio dire che su mille studenti degl'Istituti e delle Accademie di belle arti, solo dieci o venti riescono ad esporre una pittura o una scultura in un'esposizione rispettata e forse a venderla. Gli altri o si perdono per via, fiaccati; o sospirando vanno ad insegnare con stipendi miserevoli quell'arte del disegno che di fatto non hanno imparata poichè non riescono ad esercitarla. Credo che nessun'altra scuola di Stato, se si avesse la pazienza e l'onestà di sapere che sono diventati a trenta o quarant'anni coloro che adolescenti l'hanno frequentata, rappresenti un più sfacciato inganno di queste scuole dell'Arte. Peggio: quelli che potrebbero rompere quest'inganno e sono convinti che è un inganno, non lo fanno. Giovanni Rosadi pubblicava nel 1912 sulla

Nuova Antologia un articolo pieno di dottrina e di senno, intitolato fieramente «Sopprimiamo l'insegnamento artistico». Due anni dopo era, come si suol dire, al potere. Che ha fatto? Niente. Corrado Ricci, se pur non arrivava alle radicali conclusioni del Rosadi, ha avuto su queste scuole idee molto simili. È stato direttore generale delle Belle Arti tredici anni. Che ha fatto? Niente. Peggio, ha nel gennaio scorso fissato l'insegnamento presente con un regolamento di 264 articoli: dico duecentosessantaquattro.

Si lasceranno passare anche questi anni che dovrebbero essere di rinnovamento? Forse sì perchè su tutti questi rinnovamenti si continua più a fantasticare che a ragionare, come fantasticano i convalescenti sulle mirabili imprese che compiranno appena appena saranno guariti: restando in poltrona. Ma tant'è: bisogna porre il problema e indicare le soluzioni che sarebbero possibili anzi facili. A ciascuno il dover suo.

Al fondo del problema c'è una semplice verità dimenticata dai più. Ed è che l'Arte non s'insegna.

L'arte di Leonardo o di Raffaello non la conoscevano nè il Verrocchio nè il Perugino

quando avevano Leonardo e Raffaello nella loro bottega. E non conoscendola non potevano insegnarla. Nè potevano insegnare l'arte del Verrocchio o del Perugino perchè, se l'arte è un'interpretazione originale della natura, così insegnando l'arte loro non potevano trasmetterne appunto quello che ce la fa ammirevole: l'originalità, cioè, singolare e individuale del Verrocchio e del Perugino.

Tolta questa originalità non travasabile resta la pratica, la tecnica, la meccanica, l'esperienza dell'arte, resta il mestiere, dando alla parola mestiere un significato più alto di quello corrente: il significato che per secoli ha avuto proprio la parola *arte* in italiano. «....Esperienza Ch'esser suol fonte a' rivi di vostre arti». Questa si può insegnare? Esiste cioè una pratica di ciascun'arte così separata dall'originalità d'un artista che possa essere insegnata senza obbligare l'alunno a seguire la maniera di quell'artista, viziandosi? Architettura, scultura, pittura sono chiamate le tre Arti del Disegno. Può un artista insegnare qualcosa più del disegno geometrico senza traviare nell'imitazione e nell'obbedienza lo scolaro, senza oscurarne l'originalità nativa la quale può proprio consistere in talune qualità che al maestro sembrano difetti? Teoricamente,

non sarebbe possibile. La stessa prospettiva, perfino quella lineare che a scuola sembra la più matematica e infrangibile, ogni artista se la adatta e corregge a suo talento; nè la prospettiva di Giotto è quella del Segantini, nè la prospettiva del Tiepolo è quella di Cézanne.

Ma ad illuminare il problema ci basta fissare questo principio: che non l'Arte si può insegnare, ma solo le pratiche esterne e i mezzi già noti coi quali il futuro artista può sulle prime ajutarsi per esprimere la sua visione del mondo e il suo sentimento, salvo a crearsi presto da sè i suoi proprii mezzi di espressione.

Ammesso ciò, quella scuola sarà più lodevole che porgerà più mezzi a questa espressione dell'animo dello scolaro: quella in cui il futuro scultore troverà pronti (con insegnanti nominati a tempo e non a vita) gli ammaestramenti e i mezzi per modellare in creta, in cera, in marmo, in pietra, in metallo, in ceramica, in legno, in vetro, una statua a tutto tondo o un giojello o un cammeo; e il futuro pittore il modo di disegnare a matita, a carbone, a pastello, in litografia, d'incidere all'acqua forte o sul legno, e via dicendo; o di dipingere ad olio, a tempera, all'affresco, all'encausto ecc. E i maestri dovranno conoscere questi proce-

dimenti così da insegnarli speditamente e lasciar poi libero lo scolaro di servirsene a suo modo, salvo a giudicare, dopo un dato tempo di vera prova e di vera fatica, la capacità o incapacità di lui, mentale e materiale, in quel «mestiere».

Ora in Italia esistono due tipi di scuole d'arte, separate ed anche nemiche: gli antichi istituti e accademie «di Belle Arti», per l'architettura (o meglio pel disegno architettonico), per la pittura, per la scultura; e le scuole per le arti industriali o decorative.

Al primo pregiudizio, che cioè si possa veramente insegnare a diventare artisti (o poeti) s'intreccia quest'altro pregiudizio che vi sieno arti nobili e liberali o maggiori e altre arti umili e meccaniche o minori: divisione accademica e burocratica con la quale le prime, per quanto misere si ritrovino dietro quel loro telone allegorico, dipendono dal Ministero dell'Istruzione, e le seconde proletariamente dal Ministero dell'Industria e Lavoro. In quelle s'insegna o si tenta d'insegnare l'architettura, la pittura, e la scultura per sè stanti; in queste le così dette arti decorative, i mestieri artistici, la creazione cioè di opere d'arte che hanno, per fortuna loro, una destinazione determinata.

Da quelle appena l'un per cento degli scolari esce avendo più o meno raggiunto lo scopo per cui quelle scuole sono istituite. Da queste, per quanto macilente e mediocri, il novanta per cento.

Ma per raggiungere negl'istituti di Belle Arti quell'effetto dell'un per cento, lo Stato, ricco com'è, spende circa un milione e mezzo all'anno (due milioni e mezzo con le spese per gl' istituti d' istruzione musicale e drammatica).

Pure le accademie e gl'istituti di Belle Arti non sono inutili. In tanto in quanto insegnano nei primi anni una parte di quello che s'insegna anche nelle scuole d'arte decorativa, disegno geometrico e di proiezione, teoria delle ombre, anatomia, ecc., sono utili quasi come sono utili queste. Ma a loro danno hanno in più il detto inganno della facciata e la mancanza di ogni insegnamento pratico.

Un esempio tipico è quello della regia Accademia di Carrara. Quando in America o in Cina si dice Carrara, s'intende marmo. È un patrimonio naturale e un primato nostro, da tempo immemorabile, che nemmeno i ministri degli Esteri possono per trattato toglierci o diminuirci. Ebbene i

giovani che nell'Accademia di Carrara per sette anni, dico per sette anni, studiano scultura, non possono, per regolamento, toccare il marmo. L'hanno tutt'attorno, in alto sulle Apuane, in basso sulla soglia della casa più povera e con le schegge di marmo vedono inghiajate le strade. Solo chi studia scultura non lo deve toccare. Non c'è bisogno d'essere un americano per immaginare che importanza potrebbe assumere nel mondo una pratica scuola di scultura a Carrara se, buttando nel Tirreno burocrazia e retorica, vi s'insegnasse metodicamente a lavorare il marmo. Vi accorrerebbero in folla alunni da oltremonte e da oltremare. Invece no. C'è Roma e c'è il regolamento (264 articoli) ponzato a Roma: e lo vietano. E se dopo sette anni un povero scultore con tanto di diploma accademico vuol guadagnarsi le buone paghe d'uno dei tanti laboratorii di marmo della Lunigiana, deve fare, con pazienza e appetito, il suo noviziato e imparare finalmente come si maneggiano mazzuolo e scalpello... Le quali burle e beffe si chiamano, nei Ministeri, Scuole ed Insegnamento.

Ed ecco l'altra faccia della questione. Una buona e previdente legge Nitti del 14 luglio 1912 intendeva provvedere al riordinamento dell'istruzione professionale, comin-

ciando da quella delle arti dette industriali e decorative. La legge che doveva portare in dieci anni il bilancio di quell'istruzione da due a tredici milioni, senza contare gli aiuti dei Comuni, delle Province, delle Camere di Commercio, è rimasta invece lettera morta perchè spesso le leggi in Italia valgono meno degli articoli di giornale. Ma il problema delle scuole professionali d'arte, anzi di tutte le scuole professionali, è rimasto urgente, d'un'importanza sociale anche più immediata del problema delle Università e delle scuole medie delle quali si scrive tanto di più solo perchè chi v'insegna sa scrivere. Questo infatti delle scuole medie è per ora un problema interno che anche ben risolto innalzerà, irrobustirà, purificherà la vita italiana solo fra molti anni (nè dico che per questo non s'abbia da risolvere presto). Quello delle scuole professionali è invece un problema che, anche in parte risolto, può dentro tre o quattro anni ridare nervo e capacità alle maestranze disperse, sviate e, pare, rimbecillite dalla guerra; può riattivare contro la meritata invasione germanica, austriaca, boema, belga, olandese che già sommerge anche la Francia, il nostro decadente commercio d'arte «applicata», mobili, cornici, stoffe, vetri, bronzi, cotoni impressi, carte da parati,

ceramiche, porcellane, ecc., e può migliorare la nostra emigrazione (445 mila italiani oltre oceano nel 1913) conducendola finalmente ad essere un'emigrazione di artigiani abili e desiderati invece che di semplici manici di zappe e pale.

Ma di questo abbandono che dovrebbe essere il più cocente rimorso dell'Italia parlamentare e burocratica dal 1870 ad oggi (con l'incomparabile artigianato che essa poteva e doveva istruire), non ho da dire oggi. La questione da porre qui è solo questa: dato che governi e deputati riconoscono la necessità di moltiplicare le scuole professionali, — dato che i danari sono pochi, — dato che, come ho provato più su, l'Arte non s'insegna ma solo si può e si deve insegnare la tecnica delle varie arti con mezzi adeguati (materie prime, officine, maestri esperti, librerie, musei almeno di gessi, ecc.), — perchè non si fa una sola scuola, sotto un solo Ministero, degl'Istituti «di Belle Arti» (toltane l'architettura che deve avere le scuole speciali promesse da quarant'anni) e delle scuole «d'arte industriale»? Perchè nell'ansia di questi mesi non si lasciano finalmente da parte la retorica delle tradizioni accademiche e le ripicche della burocrazia per guardare in faccia la verità e obbedirle, dopo mezzo secolo di adorne

chiacchiere che hanno condotto tutte le arti nostre allo stremo, maggiori e minori, nobili ed umili, appunto per questo inumano divorzio tra arte e vita?

La scuola deve porgere a tutti gli scolari il mezzo certo per diventare utili e solo l'occasione per diventare grandi. Se si vogliono conservare accademie e istituti come somme università pei pochissimi che in quelle pratiche ed utili scuole comuni mostreranno di poter diventare, coi maestri che a loro piacerà di scegliersi, grandi artisti e forse gloriosi, si conservino. Credo che nemmeno questo sarà necessario perchè basterà aiutare quei pochi con brevi pensioni negli anni difficili; e i maestri, se ne avranno bisogno, se li troveranno da loro, nei musei nostri, e magari di là dai monti.

E, si badi, ogni città o almeno ogni regione abbia il diritto d'adattare alle proprie tradizioni, ai proprii commerci, alle proprie industrie le sue scuole. L'Italia è una politicamente: ma in arte, per fortuna, non lo è.

La corsa all'arte.

giugno 1919.

Mostre, vendite, aste, d'arte antica, d'arte moderna, d'arte avvenire, di pitture, di sculture, di stampe, di disegni, e di tutto quel che ad essi assomiglia. Io compro, tu vendi, io rivendo, tu ricompri. Banchieri, industriali, commercianti, medici, giornalisti, deputati, generali, sacerdoti, attori, cantanti: tutti oggi sono amatori d'arte, intenditori d'arte, raccoglitori d'arte. Chi non possiede ormai in Italia un quadro da diecimila lire in su? Chi non ha oggi da consigliarci la compera d'un quadro o d'un dipinto che vale, di certo, centomila lire, almeno? C'è un giorno, c'è un giornale in cui non ci si inviti a una vendita o a un'esposizione d'arte? Tra gli stessi pittori e scultori molti non si contentano di dipingere e di scolpire, ma raccolgono anch'essi pitture e sculture altrui, antiche e vecchie, perchè le amano e anche perchè, se capita, sono pronti, lagrimando, a rivenderle. I restauratori sono soffocati dal lavoro. I clienti fanno coda davanti ai loro studii,

tenendo sotto il braccio i proprii tesori ravvolti in un cencio di damasco, supplicando quei maghi di mutarli súbito con la loro alchimia in oro di zecca, abbagliante. Da Giotto a Tito, tutt'i pittori, nel mondo alla moda, sono più nominati dei cavalli da corsa. In borsa si offrono ad alta voce le Ilva e le Fiat; sottovoce, ma con la stessa passione, i Tintoretto e i Cremona. Nei consigli d'amministrazione si discute di scioperi e di bilanci ma, alla prima pausa, mentre il segretario stende il verbale, si parla di dipinti e di arazzi. Anzi, i magnati dell'industria, da Torino a Genova, da Milano a Roma, non comprano più un quadro, due quadri, tre quadri: comprano le collezioni intiere, come si dice, in blocco, sculture di scavo, arazzi, mobili, pitture, bronzi, tappeti, vetri, ceramiche e porcellane. Gli antiquarii magni ai nuovi grandi clienti italiani offrono musei o gallerie, belli e fatti, col catalogo stampato.

Errori? Inganni? Disinganni? Non c'è da indietreggiare per tanto poco. L'animo è ancóra di guerra: un errore vale sempre quel che costa, perchè più è costato meglio ha ammaestrato; e solo errando s'impara.

> L'anima semplicetta, che sa nulla,
> Di picciol bene in pria sente sapore;
> Quivi s'inganna, e dietro ad esso corre....

E poi, se non vi corre più lei, c'è sempre la speranza che a liberarvi dal peso dell'errore accorra qualcun altro, ancóra imberbe. Una volta l'«amatore» gabbato era un po' l'amante tradito: non se ne vantava. Tempi passati, svenevolezze romantiche. Del resto, ad evitare troppe di queste docce, c'è per tutti il perito, il segugio dal fiuto sottile.

Il Vibert nella *Science de la peinture* narra la storia autentica d'uno sfortunato commesso viaggiatore in «articoli svizzeri» che, a Parigi, preso in affitto un appartamentuccio a caso sulla cui porta una gran targa d'ottone annunciava *Expert*, diventò senza volerlo, prima di pensare a schiodare la targa, un fortunato perito d'arte della cui capacità i molti clienti furono súbito convintissimi, mentre egli se ne convinse un poco dopo loro.

Spesso, da noi, il perito d'arte è un amico di casa che ha tempo da perdere: o da guadagnare. Spesso è un avvocato che per la sua professione può ficcare il naso da per tutto e del quale s'è cominciato a dire «che ha molto gusto». Spesso è un artista perchè, pei collezionisti neòfiti, l'idea che chi fa dell'arte debba intendersi d'ogni arte, dall'etrusca alla giapponese, è inconfutabile: essi immaginano gli artisti raggruppati in una specie di corporazione sinda-

cale attraverso a tutti i secoli ed emisferi. Talvolta il consigliere è una signora intellettuale, in bisogno, perchè per gli uomini serii l'arte è una cosa gentile fragile e frivola, insomma femminile come nel vocabolario. Una di queste peritissime l'anno scorso, fece comprare a un signore che «è nel cuojo», che cioè commercia o ha commerciato in corami, il ritratto d'un papa, dipinto (si scusi l'ardire) da Tiziano: diecimila lire: un terno al lotto, anzi una cinquina. Il signore se ne vantò con troppa gente. Qualcuno gli disse di essere più cauto. Fu chiamato un ispettore alle Regie Gallerie, dal quale ho l'aneddoto; e questi, senza osar di gridare che il dipinto non valeva la sua tela, si permise di osservare che quella era visibilmente la copia d'un notissimo ritratto di Clemente nono Rospigliosi e che Clemente nono era salito al papato novantun anni dopo la morte di Tiziano. La consigliera, presente, ribattè impavida: — E chi le dice che tra i tanti papi vissuti al tempo di Tiziano uno non assomigliasse a questo suo Clemente nono?

Ma gli aneddoti corrono a dozzine fra studii e botteghe. Chi può riscontrarne la verità? Alcuni sono omerici. C'è quello dei due, diciamo, collezionisti, di età già matura e per questo impazienti, entrati da un

rinomato e fastoso antiquario romano recando in mano una lista: — Botticelli, Raffaello, Michelangelo, Tintoretto, Tiziano ecc., — e chiedendo un quadro per ogni nome. C'è l'aneddoto di un Santo Antonio del Guercino, tutt'impeciato di vernici, portato dall'amatore beato al restauratore perchè glielo lavasse e rinfrescasse: ed esplorandone il fondo, il restauratore allibito ha veduto sotto il Sant'Antonio apparire un ritratto di Giuseppe Verdi.

Inezie. Gli errori della passione; gl'incerti del mestiere; le ferite degli arditi. Aneddoti, ingenuità, frodi siffatte se n'è vedute in ogni secolo: sotto Augusto già racconta Fedro che molti scultori trovavano più conveniente firmare i loro marmi col nome di Prassitele morto da più di tre secoli. Esse si moltiplicano, naturalmente, col moltiplicarsi delle occasioni a trarne profitto. Significano cioè che all'arte non corrono pochi raffinati ed esperti, ma ormai corre la folla per la quale altro è correre altro è arrivare. Sono insomma un segno di questa repentina diffusa passione per l'arte: che essa sia benedetta.

Oggi questa passione ha in Italia un carattere nuovo; si volge anche all'arte mo-

derna, anche a quella contemporanea. Di raccoglitori dell'arte antica e di quella del rinascimento ve n'erano anche prima della guerra, da noi; non a dozzine come ora in ogni città, ma molti. E se raccoglievano anche con la speranza d'adunarsi in casa un tesoro che alla loro morte avrebbe raggiunto un prezzo due e tre volte più alto, ragionavano diritto perchè per quell'arte c'è mercato aperto in tutto il mondo. Ma di quei tanti italiani che oggi comprano a migliaia e migliaia di lire quadri dipinti oggi o jeri o l'altro jeri, si può dire che lo facciano proprio con quella speranza di lucro? O se lo fanno, che abbiano, per vincere, un gioco facile? Tanto meglio se sarà così, ma finora è poco probabile che intorno all'arte nostra contemporanea, anche a quella davvero originale e invidiabile, si raccolga l'invidia degli amatori stranieri. Non che non lo meriti; ma il merito non basta, bisogna farlo valere. Chi pensa, chi provvede a far valere oltralpe e oltre mare l'arte nostra di oggi? Di fronte alla fama mondiale di un Segantini che del resto l'Austria proteggeva come suo suddito, s'è veduto quanto poco sia durato il buon successo d'un Michetti o d'un Morelli trenta o quarant'anni fa a Parigi. De Nittis e Boldini v'hanno

avuto lunga fama e lunga moda perchè hanno vissuto là, mezzo francesi: Joseph de Nittís, Jean Boldiní. Il mercato dell'arte nostra, anche nella foga d'oggi, purtroppo, si ferma di botto al confine. Ma dentro ai confini è tutto in bollore. Conosco non mercanti ma collezionisti o mecenati che dir si voglia, i quali si accaparrano tutta la produzione d'un artista. I successi di Tito e di Fragiacomo sono stati a Milano clamorosi. Nella flemmatica Firenze, il mese scorso, Plinio Nomellini esponeva sessanta dipinti: un privato glieli ha comprati tutti, in una bracciata.

Questo amoroso furore è, per gli artisti, un bene o un male? Domanda stolta, secondo gli uomini pratici. Ma v'è chi teme l'arte decada e gli artisti si corrompano nel deliberato proposito o almeno nella tentazione di accontentare questi clienti, di prosternarsi al loro gusto e capriccio. Stendhal, parlando nientemeno che di Michelangelo alla Corte papale, ha scritto un capitolo *Malheur des relations avec les princes*. E i principi d'oggi non sono precisamente Lorenzo il Magnifico, Giulio secondo, Leone decimo, Paolo terzo o Carló quinto. Bisogna giudicare con rispettosa misura i committenti munifici, e anche gli artisti italiani rapiti in queste inaspettate beatitudini

su dalle angustie in cui si giacevano fino al 1915 senza altra speranza che la distratta benevolenza della lontana e squattrinata Minerva. Chi pensa alla povertà in cui fino alla morte si dibatterono, pur sorridendone talvolta con nobile rassegnazione, il Piccio, il Cremona, il Faruffini, il Fontanesi, il Fattori, non affermerà davvero che la smania dei ricchi oggi per l'arte sia un male per qualcuno. È un bene, sicuro, materiale e morale per gli artisti i quali trovano, nel mercato più vasto, il modo di liberarsi, se vogliono, dei capricci dei clienti. Fra qualche anno, se questo bene durerà, potremo vedere se ha fiaccato gli artisti, e se questo infiacchimento sia stato proprio colpa dei mecenati. Tiziano restò Tiziano anche quando l'imperatore gli raccattava i pennelli, — se è vero che glieli abbia mai raccattati.

I criticoni affermano che i più di questi mecenati comprano arte per imboscare il loro troppo danaro, al riparo dalle artiglierie del fisco e dalle fucilate di una rivoluzione. I quadri e le sculture sarebbero insomma un surrogato delle perle e dei brillanti che si fan rari. Ma è certo che non tutti i nuovi innamorati delle belle arti sono

dei «nuovi ricchi». Andate a un'asta pubblica. Tra la folla dei compratori incontrerete, come ho detto, molti vecchi ricchi, se si può chiamarli così, e noblii e borghesi posati e piccoli commercianti e pensionati che di profitti di guerra hanno conosciuto solo le ferite dei loro figlioli o l'ansia della lunga attesa.

Se anche essi sperano, con queste compere, di difendere meglio il proprio danaro, e anche d'aumentarlo, il vantaggio per l'arte italiana è lo stesso. Se antica, ne emigrerà meno di là dai monti e dai mari; se moderna, se ne avvantaggerà il benessere degli artisti e il buon nome di essa arte.

Sbagliano? Esagerano? Sperperano? Prima di tutto sono danari loro e, una volta tanto, non dello Stato. E poi date tempo al tempo. Dalla malattia della collezione, se è una malattia, non si guarisce. Questi raccoglitori italiani, passato il furore di oggi, resteranno sempre dei compratori, anche se più cauti e ponderati. Cercheranno di spendere meno: di spendere, cioè, poco per aver molto anche se adesso spendono molto per aver poco, — di buono. Diventeranno così degl'intenditori, magari dei buongustai. Vigileranno sulle volubili correnti del gusto e della moda per prevederle. Cercheranno artisti obliati ed epoche trascurate per com-

prarne le pitture, i marmi, i bronzi, le terrecotte, i mobili quando ancóra sono fuor di vista e di gara. È noto a tutti il valentuomo milanese che cominciò vent'anni fa a comperare ritratti e teste del Ghislandi di Bergamo. Chi allora avesse cercato di raccogliere, per dire un esempio su cento, tele del Caravaggio o solo del Cerano, dello Strozzi, del Feti, dello Spagnolo, del Cavallino, oggi si troverebbe il capitale moltiplicato per dieci o per venti, giusto premio alla libertà e finezza del suo gusto. E che dire di quelli che in Francia trenta e quarant'anni fa ebbero fede in Degas, in Renoir, in Monet, in Cézanne? Ogni anno ora si vedono le loro raccolte disperse dagli eredi per somme di milioni, tanto che è stata invocata una legge per far partecipi di tanto lucro gli artisti superstiti o i loro orfani.

Certo, gli esploratori corrono più rischi di chi s'accontenta di passeggiare sul marciapiede davanti a casa. Ma se sono sinceri, audaci e costanti, sono quasi sempre alla fine ricompensati. Ho detto costanti perchè in questo mondo di amatori, di studiosi, di mercanti e di mediatori d'arte, — specie che talvolta si confondono nelle stesse persone, — niente fa più pena degli eclettici i quali, dopo tutto, sono i dubbiosi e i

paurosi, — curiosi solo dell'avventura, frivoli senza passione che corron dietro a tutte le gonnelle, superstiziosi senza religione, che s'inginocchiano distratti davanti a tutti gli altari. Con essi, la giusta sorte è sempre crudele.

I collezionisti invece che lasciano ricordo di sè, che fanno opera utile a sè stessi e alla cultura e all'arte, devono, dopo i giovanili errori, formarsi, come si suol dire, una famiglia, far convergere la loro curiosità e il loro amore sopra una data epoca d'arte, sopra una sola scuola d'artisti, e di giorno in giorno sceverare nelle proprie raccolte il bello dal mediocre: rivelare insomma anche in questa nobile passione un carattere e una costanza, — e ricordarsi alla fine che ogni ricchezza, anche quella che uno s'è accumulata col proprio lavoro e difesa col proprio senno, soldo a soldo, soltanto in parte è nostra e dei nostri figli, ma in parte è della comunità. perchè senza la comunità non la si sarebbe accumulata. Verità elementare, tanto più vera quando si tratta di tesori e tesoretti d'arte perchè nel corpo della patria l'arte è il volto.

Ora nelle nazioni dove la patria non è stata o non è solo una parola da comizio, dall'antica Roma alla nuova America, i musei e le gallerie dei Comuni e dello Stato

si sono sempre arricchiti più che con le compere, coi doni dei cittadini. E questi doni sono finora troppo rari in Italia, in molte regioni d'Italia.

Se questa recentissima passione di tanti e tanti italiani per l'arte si risolverà, oggi o fra vent'anni, in molti doni alla città e alla nazione, ecco un'altra buona ragione per incoraggiarla.

Finora....

Le due torri e le quattro torri di Bologna.

febbrajo 1919.

C'è per poco a Bologna una bella piazza di più: una piazza con quattro torri. Due le conosce tutto il mondo: la Garisenda e quella degli Asinelli. Le altre due, pare che fino a cinque o sei anni fa non le conoscesse più nessuno, nemmeno per sentito dire: la torre degli Artenisi e la torre dei Riccadonna. Sono venute fuori, rosse e rozze, dalle demolizioni del centro di Bologna tra via Mazzini e via Capreria, ma potenti e imponenti sebbene i loro venticinque metri d'altezza sieno una statura da casa borghese in confronto ai quarantasette metri della Garisenda e ai novantotto della Asinelli regina del cielo. E si sposano così bene, nella stessa piazza, a quelle due, col colore e con le linee, e rivelano súbito con tanto pittoresca evidenza al passante più distratto, l'aspetto della fiera Bologna di sette od otto secoli fa, tutta torri, che si rimane estatici a guardarle, il cuore in sogno.

In sogno: parola sospetta per gli uomini pratici e spediti che reggono Bologna e che certo, a modo loro, la amano. Infatti la bella e sullodata piazza con quattro torri durerà pochi altri giorni, e sulle due torri più basse, in cima in cima, adesso si profilano contro questo cielo azzurro di tramontana molti uomini scamiciati che con picconi e mazze, a braccia levate, assestano di gran colpi ai muri, e i bei mattoni rossi del mille e cento, del mille e duecento, sotto quel tempestare dei demolitori precipitano giù in un gran polverone, rimbalzano sulla torre vicina, si spezzano, si frantumano, si accumulano ai piedi delle due condannate.

Siamo d'accordo: gli austriaci in questi anni quando ci volevano demolire una villa, una chiesa, un palazzo, una torre, usavano modi anche più spicci e pericolosi, ma almeno erano pericolosi, come s'è veduto, anche per loro. Qui la distruzione è fatta con civiltà, e si chiama piano regolatore. Ma per quel che tocca i resti dell'Italia antica e, da noi pochi maniaci, adorata, — i resti, diciamo pure, dell'Italia che fu, — il risultato è lo stesso. Ed è più doloroso adesso perchè abbiamo negli occhi lo spettacolo atroce delle rovine di città e di villaggi, per miglia e miglia, lungo l'Isonzo, lungo la Piave, sui monti, lo spettacolo atro-

ce del volto d'Italia, deturpato dai nemici, per sempre.

I demolitori di qui sono italiani, e buoni cittadini, checchè affermi talvolta l'ira di partito: pronti cioè a difendere la vita, il benessere, l'avvenire dei compagni e, credo, anche dei concittadini con tutte le forze. E mi dorrebbe se quelli alacri manovali scamiciati che sulla torre degli Artenisi e sulla torre dei Riccadonna picchiano in questi giorni con tanta furia, fossero da qualche lettore amante di allegorie presi per emblema dell'amministrazione socialista del Comune di Bologna.

Ma tant'è: queste due povere torri fra una settimana o due saranno a terra, e sullo spazio che esse da sette od otto secoli hanno il torto di occupare, sorgerà il Palazzo della Provincia di Bologna: un bel palazzo, dicono, in mattoni e terracotta. Doveva essere alto ventitrè metri ma, dato il costo dei materiali, sarà alto solo diciannove metri: e così la Provincia potrà vantarsi d'aver rispettato, per economia, la statura delle storiche fabbriche attorno, prima quella che l'Arte dei Drappieri si costruì su questa piazza nel 1496. E delle torri legalmente diroccate non ci resteranno che alcune fotografie, in archivio.

A questo punto, quando cioè tutte le pro-

teste, i consigli, gli articoli, gli ordini del giorno valgono oramai meno della carta su cui si stampano, è lecita una domanda platonica. Perchè non s'è pensato a rispettare queste due torri, anche senza lasciarle isolate come sono in queste settimane, ma innestandone almeno una nel nuovo edificio, rialzandole magari di dieci o venti metri, lasciandole visibili per uno o due angoli, conservando alla piazza di Porta Ravegnana la tipica irregolarità che è il compendio della sua storia e la ragione della sua bellezza? L'area attorno alle due torri degli Artenisi e dei Riccadonna costa al comune di Bologna, in espropriazioni e demolizioni, un milione; e nessuno nega al Comune il diritto di adoperarsi a rivenderla bene e a guadagnarci un tanto. Ma quello che fa pietà, o ira, è dover ancora una volta riconoscere in tutti i cento poteri che da noi s'occupano d'arte perchè affermano d'intendersene, — Ministero dell'Istruzione, Sovrintendenze ai monumenti, Commissioni provinciali, Commissioni comunali, ecc. — l'incapacità a fare altro che o conservare pel gusto di conservare, alla dotta, fuori dell'uso e della vita, o demolire. Non c'è, si può dire, edificio italiano davvero storico e monumentale, dal Campidoglio di Roma al palazzo Ducale di

Venezia, da questo Palazzo Pubblico bolognese a tutti i palazzi, chiese e cappelle del Papa in Vaticano, che non sieno adattamenti del nuovo al vecchio e del vecchio al nuovo, — dove non si sia voluto e saputo conservare per ricreare, adoprare e magari riadornare quel che c'era pure appagando i nuovi bisogni, far posto al presente rispettando il passato, con una educazione, anzi con una religione che non è un capriccio di esteti o di eruditi, ma è forse la religione stessa della continuità della patria visibile in opere grandi singolari e durevoli.

Adesso no, tabula rasa, carta bianca, aree e lotti di metri tanti per metri tanti: la morte della fantasia anche nell'architettura. Da quaranta o cinquant'anni, si tratta il centro di Roma, di Firenze, di Bologna, come fosse terreno nudo, prato da pascolo. Un pascolo molto più pingue di quello che creda l'ignaro contribuente.

Il quale può anche stupefatto chiedersi: ma non ci sono leggi, regolamenti, tutele? Ce ne sono, su qualunque soggetto, a tonnellate, e basta domandarle al Ministro della Pubblica Istruzione il quale è sempre un avvocato e quindi conosce a menadito le leggi, ma è sempre un deputato e quindi ha bisogno di non scontentare i colleghi

del Parlamento, e i loro elettori, sindaci, assessori, presidenti delle giunte provinciali, ecc. Le leggi sono astrazioni stampate. L'importante è vedere come sono applicacate. Ora da un opuscolo d'un consigliere provinciale di Bologna imparo che nel 1912 il Ministero dell'Istruzione permetteva la demolizione della torre dei Riccadonna e ordinava di sospendere la demolizione della torre degli Artenisi, proposta conciliativa, se ben rammento, in omaggio alla circolazione tranviaria; nel 1914 approvava l'abbattimento di tutte e due le torri; nel 1915 tornava a voler vedere libera e in piedi la torre degli Artenisi; nel gennaio del 1916 ripermetteva la demolizione delle due torri; nel luglio 1916 rivoleva che restassero tutte e due in piedi, e anzi nell'aprile del 1917 stabiliva di rafforzarle a spese proprie. Sentenze, come si vede, precise, coerenti e perciò autorevolissime. L'opuscolo del signor Masetti Zannini, consigliere provinciale, si ferma qui e non so quello che dopo l'aprile del 1917 il Ministero della Pubblica Istruzione abbia deliberato per la pubblica edificazione. Ma so, perchè lo vedo e lo vedono tutti, che si lavora a demolire le due torri e che viceversa pochi giorni fa il Ministero ha mandato un suo messo a offrire centomila lire al Co-

mune di Bologna per riscattare le due torri; a chiedergli cioè, con quella pratica prontezza da tutti ammirata nella burocrazia romana, di rinunziare, sul compenso di centomila lire, al milione che la Provincia gli darà domani o posdomani per quell'area.... E il Comune deve aver rifiutato poichè ha continuato tranquillo la demolizione. Chi può dargli torto? Tra i sì, i no e i nì, un'amministrazione comunale seria prima alza le spalle, poi le volta, e fa da sè.

Tanto più che a guardare le meravigliose architetture sorte in questi anni fra il palazzo di re Enzo e la Loggia della Mercanzia, in una zona cioè tutta monumentale dove le leggi e i regolamenti sulle belle arti antiche e nuove dovrebbero avere il pieno imperio, — a guardare davanti al palazzo di re Enzo il porticato del nuovo palazzo Ronzani con un arco largo e nano e un arco alto e stretto che assomigliano a quelle buone coppie del passeggio domenicale, la moglie bassa e obesa al braccio del marito dignitoso e segaligno, — o davanti alla Loggia della Mercanzia il nuovo palazzo Atti color di sangue e di scheletro, c'è da domandarsi: — Ma il Ministero dell'Istruzione che adesso regala un giudizio nuovo ogni sei mesi su queste due Torri, perchè ha tanto solennemente taciuto mentre si fab-

bricavano nel centro di Bologna queste bellezze indimenticabili?

Misteri della diplomazia segreta. Perchè chi ci dice che anche in queste demolizioni non c'entri, come da per tutto in questi tempi, un po' di politica? Ho udito stamane un signore fermo a contemplare la furia di quella demolizione, concludere rassegnato: — Omaggio a Wilson. *I arfân Buleigna a l'americheina.* Rifanno Bologna all'americana.

Almeno lui, al contrario del Comune, aveva trovato una ragione ideale.

Il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti votò, nel marzo del 1919, questo ordine del giorno:

“Vivamente deplorando l'atto vandalico compiuto dal Comune di Bologna con l'abbattimento delle torri Artenisia e Riccadonna contro gli espliciti e solenni affidamenti dati ai delegati del Consiglio Superiore, contro gli unanimi voti di quanti amano e apprezzano le ragioni dell'arte e della storia, e senza nemmeno prendere in considerazione le nuove proposte del Ministero in base alle quali lo Stato avrebbe concesso un ragguardevole contributo finanziario per una migliore soluzione dell'ordinamento edilizio del centro monumentale di Bologna; riconosce, nelle condizioni attuali delle cose, che il nuovo progetto presentato per il Palazzo della Provincia di Bologna corrisponde alle norme strettamente richieste, facendo per altro sempre più manifesta con la povertà della sua concezione architettonica la gravità del danno arrecato con la insana distruzione di un elemento, che avrebbe potuto essere fecondo di ben più vitali e caratteristici motivi d'arte „.

Parole chiare, finalmente. Ma purtroppo il Consiglio Superiore non poteva dar che parole: è un organo consultivo. Al

ministro spettava d'agire. Anche questa volta il ministro dell'Istruzione, cioè l'on. Berenini, non agì. Tra il Consiglio comunale o i deputati di Bologna e il Consiglio Superiore delle Belle Arti, come già tra il Consiglio comunale o i deputati di Pisa, quando si trattò di squarciare le antiche mura di Pisa, e lo stesso Consiglio Superiore, l'on. Berenini ministro anche delle Belle Arti non ha mai esitato. Egli era un ministro politico: tra l'arte che egli non conosce e le opportunità della politica che egli credeva di conoscere, il torto, durante il suo sgoverno, è stato sempre dell'arte, la quale non sarà mai, per tutti questi avvocati e deputati, nè un cliente nè un elettore.

Ma allora non sarebbe più onesto e leale abolire il Consiglio Superiore delle Belle Arti?

La rovina del Museo di Pisa.

novembre 1919.

A Pisa c'è un Museo....

Se lo ignori, lettore, non esserne umiliato. Lo ignorano anche il sindaco di Pisa e tutti i signori di quel Comune glorioso. Ti trovi cioè in una compagnia, pei tempi che corrono, autorevole.

Una volta questo Museo, ricco di rare bellezze, raccolto in un vecchio convento francescano, di là da un prato verde che è il morbido incomparabile tappeto disteso da Pisa davanti al trono di tutti i suoi monumenti, davanti al Duomo, davanti al Campanile, davanti al Battistero, davanti al Camposanto, aveva dal suo Comune tremila lire l'anno per vivere: uno stipendio adesso che un facchino disdegna. Pure il povero bel Museo ci viveva, alla peggio. Gliel'hanno tolte. Giovanni pisano? Nino pisano? Giunta pisano? Sono elettori? Minacciano di scioperare? No. E allora un Comune serio non può perdere tempo e da-

nari con loro. Le tremila lire è meglio tenersele in cassa.

Si badi. In questo Museo è custodito uno dei più insigni tesori della scultura nostra: quanto resta, cioè, statue, bassorilievi, architetture, del pulpito che Giovanni da Pisa scolpì sei secoli fa per la cattedrale della sua città chiudendo tanta passione in tanto stile. E vi sono allineate preziose pitture, non soltanto di scuola pisana ma anche di scuola senese fino al Sodoma, fiorentina fino all'Angelico, al Gozzoli e al Ghirlandaio, bolognese fino a Guido Reni, e arazzi e smalti e miniature e centinaia di monete d'oro d'ogni parte di Toscana. Valori, per dirla all'americana, di decine di milioni. Ricordi, per dirla all'italiana, d'ogni secolo della storia di Pisa, — da quando con Venezia e Genova essa signoreggiava il Mediterraneo dalla Siria alle Baleari, fino a quando Firenze la soggiogò e il mare la abbandonò.

Ma tanto peso di storia e di gloria impacciava il Comune di Pisa. E con una scrollata di spalle esso se n'è liberato, ignorandolo e abbandonandolo senza pena.

Oggi la metà di quei dipinti sono spaccati e scrostati fino al bianco dell'imprimitura, e i pochi che si reggono su sono deturpati da restauri marrani. Non è più

una pinacoteca, è un ospedale dove quelle bellezze agonizzano, irriconoscibili e derelitte, assistite solo dalla pietà d'un custode che vi mostra quelle rovine gemendo. Dal celebre Crocifisso dipinto, dicesi, da Giunta pisano s'è alzata una crosta di colore larga un palmo. Sopra un'altra grande Crocefissione dugentesca di scuola pisana, dipinta su pergamena inchiodata al legno, riprodotta nella Storia del Venturi, studiata da tutti gli storici italiani e stranieri, come sopra la tavola di Bruno Fiorentino che il Vasari ha descritta e che rappresenta, supplice davanti a Sant'Orsola, proprio Pisa «in capo una corona d'oro e indosso un drappo pieno di tondi e d'aquile», la pelle della pittura è tutta rigonfia. La *Resurrezione di Lazzaro* di Paolo Schiavo, la *Madonna tra quattro Santi* di Zenobi Machiavelli, sono tutte spaccate per lo mezzo. *Il battesimo di Cristo* attribuito a Buffalmacco, il *San Sebastiano con San Rocco* del Ghirlandaio sono butterati da scrostature. Nelle tavolette di Simone Martini, dove la seducentissima grazia delle figure è inscritta come una gemma nell'oro del fondo, le cornici che fan corpo con la tavola si staccano con crepe nette dal quadro. La Madonna d'Andrea da Pisa, tra i danni dei restauri vecchi e quelli dell'incuria nuova, è perduta. Ma

la lista può continuare per una colonna. Peggio: s'allunga ogni giorno.

Infatti nelle stanze anguste, sotto i lucernarii senza più tende, coi vetri mal connessi, d'inverno si gela, e d'estate si scoppia tanto che nell'agosto scorso s'è giunti lì dentro a 42 centigradi. Adesso, alle prime pioggie, le pareti dietro i dipinti sono chiazzate d'umidità: chiazze larghe un metro. Le fenditure dell'ultimo terremoto restano lì intatte e scalcinate ad aspettarne un altro.

A contemplare tanto abbandono e tanta rovina, nel cuore dell'Italia, in una città come Pisa d'una rinomanza, da secoli, mondiale, a pensare che fra poco viaggiatori nemici ed alleati torneranno, treni permettendo, a passare da qui e a giudicare da questa barbarie molte altre faccende, la tristezza che vi coglie è così fonda che non s'ha più la forza di protestare, nemmeno contro la solita ottusa Minerva romana cui incombe anche la tutela dei musei comunali: tutela che deve per legge estendersi alla confisca delle opere d'arte mal custodite.

Lasciamo stare il confronto con le cure di Maria Luisa Reggente d'Etruria per questi tesori d'arte pisana; la nomina allora di una speciale Deputazione Pisana per le

belle arti; la direzione di Carlo Lasinio che nel 1825 trasferì molti di questi dipinti, con le scuole d'arte, nel palazzo Pretorio che oggi è il palazzo della Prefettura. Non rievochiamo nemmeno il ricordo di ventisette anni fa, quando I. B. Supino ebbe il merito di fondare questo museo e disporlo in questi locali e il Comune lo assecondò con tanto fervore da fare un debito di ventimila lire proprio per questa istituzione. Il pregiudizio del progresso dell'umanità è troppo caro anche ai consiglieri comunali di Pisa perchè noi si osi d'offuscarne la comodissima luce.

Accontentiamoci d'allineare alcune pratiche domande.

Lasciando deperire un patrimonio che ha un valore di milioni magari di dollari, chi ci guadagna? Non il buon nome e non il bilancio comunale della città di Pisa; e nemmeno il buon nome d'Italia, perchè mi pare arduo conciliare, mettiamo, i rimpianti per la Madonna di Cimabue e pel San Francesco di Giotto strappati a Pisa e trattenuti nel 1815 al Louvre di Parigi, e poi abbandonare così alla rovina tutt'una pinacoteca.

Può o vuole Roma occuparsi di questo scempio e incamerare, come dovrebbe, tutta la raccolta? E se non può e se non vuole

o se le è indifferente, perchè almeno non si restituiscono all'Opera del Duomo, agli ospedali, alle confraternite, alle chiese i quadri che sono stati loro tolti e che non s'è saputo custodire? Peggio di così, questo è indiscutibile, nessuno li può tenere.

E come mai il presidente del Consiglio, che non ha fama d'essere un ottimista, s'è lasciato andare ad affermare un mese fa in piena Camera che tutti i musei e tutte le gallerie del regno erano custoditi, catalogati, distribuiti in modo perfetto? Chi gli regalò questa, come si vede, precisa informazione?

Ma una notizia può confortarci, alla fine, con un sorriso. L'onorevole Nello Toscanelli, deputato pisano, nell'ultima Camera faceva parte del così detto gruppo degli Amici dell'arte. Proteggeva insomma, o voleva da Montecitorio proteggere l'arte addirittura di tutta la penisola. Se, uscendo di casa una mattina qualunque, avesse cominciato questa protezione con una fugace visita al Museo della sua città....

Dopo questo mio scritto, il Comune di Pisa ha stabilito di spendere pei restauri più urgenti all'edificio e ai dipinti del Museo, lire settemila, di contrarre un mutuo di lire cinquantamila per gli altri lavori necessarii ma meno urgenti, e di nominare direttore del Museo il dottor Péleo Bacci, R. Sovrintendente ai monumenti della Provincia.

L'agonia d'un capolavoro.

decembre 1919.

La statua d'Eva, d'Antonio Rizzo veronese, nel Palazzo ducale, in fondo alla scala dei Giganti, ha l'ammirazione del mondo. È una delle statue veneziane più celebrate, riprodotta con onori regali in tutti i manuali e storie dell'arte, lanciata su centinaia di migliaia di cartoline a recare per tutta la terra i sospirosi saluti degl'innamorati di Venezia. Dall'altro lato dell'Arco Foscari sta il suo Adamo; ma mentre questi, una mano sul petto, lo sguardo al cielo, la bocca schiusa in un grido, pare che a udire la voce tremenda del Dio corrucciato s'avanzi sgomento e si difenda dalla condanna immeritata, la donna, «la donna che tu m'hai posta accanto», sta serena nella sua impavida e nuda bellezza e guarda con placidi occhi la terra del suo regno, la sinistra abbassata in un distratto gesto di pudore, la destra alzata poco sotto i pic-

coli seni per sorreggere il frutto proibito con la maestosa indifferenza con cui un despota regge l'insegna del suo dominio. Tanto bella essa è che lo scultore ai piedi di lei ha voluto incidere il suo nome, *Antonio Rizo*, come un omaggio ed un voto: ed è la sola statua che egli abbia firmata. La scolpì tra il 1470 e il 1475.

Súbito un poeta affermò in un distico latino, che se Eva era stata tanto bella quale riviveva in quel marmo, non c'era da meravigliarsi ch'ella fosse la sola donna uscita da un uomo. Tutti, del resto, esaltavano il Rizzo: gli artisti, i dotti, i poeti e i governi. Quando il 14 settembre 1483 il Palazzo Ducale andò mezzo distrutto dal fuoco, Antonio Rizzo fu nominato protomaestro o soprastante alla ricostruzione. E personalmente lavorò a questo Arco Foscari che corrisponde verso la corte del Palazzo alla Porta della Carta sulla Piazzetta. Restò in quell'alta carica fino al 1498. Poichè si doleva che essa gli toglieva di lavorare ad altro e che aveva dovuto perciò chiudere la sua bottega dove era capace di «etiam guadagnare in triplo detto salario», i Provveditori, riconoscendo le sue «intolerabili fatiche» e la bellezza dell'opera sua in Palazzo, gli assegnarono duecento ducati d'oro all'anno. Il comune di Vicenza affi-

dandogli i restauri del Palazzo della Ragione lo chiamò *excellens architectus, geometra clarissimus, sculptor peritissimus ac ingeniosissimus*. (A quei tempi la conoscenza pratica dell'arte propria sembrava un titolo di lode perchè purtroppo la scultura dei negri era ignota allora anche ai critici.) Si aggiunga che quell'animo netto e deliberato, quel piglio vigoroso e tagliente, quell'energica e sdegnosa tristezza che appare in talune sue figure, come nella statua del vecchio Cappello fuori di Sant'Aponal [1]) e in questo Adamo e nel Guerriero con lo scudo nello stesso cortile del Palazzo, dovevano essere l'animo e il sentimento suo, il piglio della sua persona. Nel 1474 e nel 1477 aveva infatti abbandonato mazzolo e scalpello per andare a combattere agli assedii di Scutari dove «si diportò fedelmente in tutte le batterie a le bombarde» e fu «ferito di più ferite». All'improvviso, nel 1498, venne accusato di aver rubato sulle spese per la rifabbrica del Palazzo più di diecimila ducati. Era vero? Si difese? Non seppe o non volle difendersi? Vendette tutto

[1]) Dal gruppo del Rizzo — Sant'Elena che porge il bastone di comando al "Capitan General da Mar„ Vittorio Cappello — sulla porta di Sant'Aponal, durante la guerra, mentre il gruppo era protetto e nascosto da un'armatura di legno e da spessi *paglietti* d'alga, sono stati rubati il bastone di bronzo e la mano marmorea di Sant'Elena.

il suo, in gran fretta, e fuggì verso Ancona e Foligno. Nè si seppe più altro di lui.

Ebbene, l'Eva, il capolavoro di questo maestro, oggi è mutilata per sempre. Dopo Caporetto essa era stata portata in salvo a Roma, dentro una cuna di legno e di stoppa. Tornata qui, fu con un ponte rialzata sul suo piedestallo. Poche settimane fa un operaio camminando su quel ponte le urtò il braccio che regge il pomo, e il braccio precipitò al suolo frantumandosi sulle lastre in cento scaglie. Il marmo appare dalla salsedine ridotto friabile come sale.

Accorsero tutte le autorità, anche da Roma. Ma la loro solenne risoluzione non ha accontentato nessuno. Hanno, dicesi, decretato: si riproducano in marmo con meccanica precisione le tre statue del Rizzo che sono nella Corte del Palazzo Ducale; si tengano queste copie chiuse in un museo; gli originali si lascino qui all'intemperie, a consumazione, come si dice in caserma. Quando saranno in briciole o presso a poco, perchè ora s'è veduto che sono tutte e tre cotte dal sale marino, si metteranno qui le tre candide copie, magari a una a una secondo gli eventi.

Così avremo, o i nostri nepoti avranno, due ragioni di gratitudine alla burocrazia romana e la prima sarà di non possedere

più che dei monconi delle statue del Rizzo; e la seconda sarà di vedere sul grigioferro delle pietre dell'Arco Foscari, in fondo alla Scala dei Giganti, in un luogo cioè sacro all'arte e alla storia nostra, tre marmi bianchi, di quell'americana novità e bellezza che vanta in piazza della Signoria a Firenze il David copiato a puntino sul David di Michelangelo.

Il buon senso veneziano aveva trovato sùbito un'altra soluzione: tre buoni calchi (il calco dell'Eva per fortuna già c'è) delle statue suddette e, dei calchi, tre copie in bronzo, patinato così da intonarsi ai vicini e celebri bronzi dei due pozzi; la statua mutilata e le altre due, presto, o appena il pericolo sembrasse più grave, in museo. Nel gran gioco di chiaroscuro dell'Arco Foscari, del suo catino azzurro stellato d'oro, di tutto il cortile e loggiato, quei bronzi fedeli sostituirebbero meglio d'un marmo sfacciato e approssimativo i tre capolavori. Noi speriamo ancóra che l'onorevole Molmenti se ne convinca.

Ma dopo questo lutto si dovrebbe sentire il dovere di far finalmente fotografare da vicino a una a una le statue sui pinnacoli dell'Arco Foscari, tutte di mano d'Antonio Rizzo o del suo migliore aiuto, Giorgio da Carona: fotografarle ed esaminarle da pres-

so, così da non trovarsi un giorno, improvvisamente, davanti ad altri danni irreparabili.

La tesi eroica che i capolavori in pericolo devono morire sul posto come gli artiglieri sul pezzo, è sonora ma sopra tutto egoistica, e val quanto dire: — Godiamoceli noi e ai posteri lasciamo le copie, o alla peggio le fotografie. — Se mai, bisognerebbe pei posteri aggiungervi la fotografia di chi la pensa così, perchè servisse di commento alla tesi.

Il senatore Molmenti, sottosegretario per le Belle Arti, ha accolto questa proposta. Delle tre statue del Rizzo in Palazzo Ducale saranno fatte, da calchi, tre bronzi; essi saranno sostituiti agli originali; e gli originali saranno ricoverati nel Palazzo stesso.

IV.

ARTE D'OGGI.

I ritratti del signor Clemenceau.

marzo 1919.

Ho letto una biografia di Georges Clemenceau scritta dal suo vecchio amico Gustave Geffroy che è uno scrittore, in Francia, illustre, giornalista e critico d'arte già d'avanguardia, presidente dell' Accademia Goncourt. La biografia d'un uomo di Stato scritta da un critico d'arte rovinerebbe in Italia la fama dell'uomo di Stato e quella del critico d'arte perchè, come è noto a tutti i deputati e senatori, l'arte è in Italia una cosa frivola e gli uomini di Stato sono una cosa seria: contraddizione insanabile.

Ma questo è niente. Nel bel libro edito a Parigi da Georges Crès sono riprodotti quattro ritratti di Clemenceau: uno modellato nientemeno che da Rodin; uno dipinto nel 1875 addirittura da Manet; uno dipinto nel 1884 da Raffaëlli; uno disegna-

to nel 1899 dal belga Evenepoel che fu a Parigi il discepolo prediletto di Gustave Moreau. Nel busto di Rodin, che credo sia stato modellato poco dopo il 1900, la testa di Clemenceau si erge sul colletto sodo con una imperturbabilità quasi insolente perchè quel volto eretto, col mento insù, vi sta di contro senza guardarvi: lo sguardo nero, scavato a fondo dentro la palpebra prominente, sotto le sopracciglia folte e l'orbita altissima, guarda più basso, disdegnando lo spettatore. Il ritratto a mezza figura del gran Manet è meno fiero; nel 1875 Clemenceau ha solo trentaquattro anni e vi si presenta vestito di nero, cravatta nera; baffi neri, sopracciglia nere, occhi neri, le braccia conserte, più ostinato che aggressivo. S'era nel pieno delle battaglie e delle risse intorno all'impressionismo e alla pittura d'aria aperta. Clemenceau non era solo un amico per Manet, un amico più giovane d'appena nove anni. Scriveva e disputava inesorabile in difesa della nuova scuola la quale rappresentava anche, caduto l'Impero, la sincerità e la verità. Manet, Renoir, Monet, Degas, Cézanne impersonavano questa sincerità, la facevano visibile, in piena luce, per l'educazione e il rinnovamento della Francia; e Clemenceau era con loro. Anche vent'anni dopo nel suo libro *Le*

Grand Pan, le pagine sull'arte di Claude Monet, sono pagine d'un innamorato. Raffaëlli era in quel manipolo d'avanguardia, in sott'ordine come pittore, ma più deliberatamente appassionato alla ricerca del carattere: uno psicologo che adoperava la pittura e l'acquaforte per definire i caratteri degli uomini. Egli ha dipinto Clemenceau mentre parla in un comizio, accanto alla tavola degli stenografi, la sinistra sulla tavola, il braccio destro teso, con l'indice che s'appunta sugli uditori. La folla è tutt'attorno, dietro all'oratore, più in basso, davanti a lui, folta, attenta e varia. Correvano gli anni burrascosi in cui Clemenceau, avverso alla dispersione coloniale delle energie francesi, combatteva l'impresa del Tonchino e gli affari del Tonchino. Il disegno di Evenepoel rappresenta Clemenceau di profilo, già tutto bianco, cogli occhiali, seduto, in atto di scrivere: è il disegno per una delle due litografie che egli fece di lui.

Clemenceau è stato anche legato di molto affetto, senza dire degli artisti minori, a Toulouse Lautrec, che gl'illustrò venti anni fa il volume *Au pied du Sinaï*; e ad Eugène Carrière, di cui possiede un quadro, *Madre e figlio*, che è tra le più semplici e intime rappresentazioni dell'affetto materno dipinte da lui.

Insomma l'uomo che ha avuto la forza e la fortuna di condurre la Francia alla vittoria ha, durante tutta la sua vita pugnace, amato l'arte, che è la forma più pura e disinteressata dell'attività umana; ha trovato nell'arte una consolazione perenne e quasi la misura eterna di quel che è davvero grande e degno; ha riconosciuto all'arte in pagine memorabili la sua funzione sociale e storica di solo e durevole documento capace di provare quanto valga la civiltà o, più semplicemente, l'anima d'un popolo nel suo sforzo verso la perfezione. E anche a questa fede e a queste amicizie egli deve, oggi che ha settantott'anni, la sua giovinezza alacre, ilare e fiduciosa.

Ma si badi: Clemenceau quest'arte e questi artisti se li è scelti da sè, secondo il suo gusto proprio e le sue esperienze; o meglio, ha saputo che Manet, Monet, Carrière, Rodin erano fra i più grandi artisti del loro tempo, quando Manet, Monet, Carrière, Rodin non avevano nè fama nè seguito nè compratori. E per questo, oggi nella casa modesta dove Clemenceau giace ferito, essi partecipano alla sua glorificazione con la loro vera presenza, con la presenza cioè delle opere loro, fatte per amore di lui: segni di immortalità che oggi no, ma fra un secolo, se fossero vivi, gl'invi-

dierebbero molti suoi colleghi del Consiglio dei Dieci o dei Cinque.

Infatti, quando ci affanniamo a indovinare perchè l'Italia anche vittoriosa sia sempre mal conosciuta o poco considerata, ci sarebbe utile andare a guardare nelle tetre anticamere del Ministero degli Esteri, del Ministero della Guerra, del Ministero così detto dell' Istruzione, i ritratti dei nostri ministri, in fila in fila. E confrontarli con questi del ministro Clemenceau.

Le medaglie di Romano Romanelli.

maggio 1919.

C'è a Roma una scuola ufficiale della Medaglia. Dipende, credo, dal ministero del Tesoro. Costa parecchie migliaia di lire all'anno. Dovrebbe rinnovare la moneta italiana, e basta che guardiate un ventino, ultimogenito del gusto e della fantasia ufficiali, per vedere con quanta fortuna vi riesce. Badate: può anche darsi che vi sia una Regia Scuola della Medaglia creata con questo scopo e che poi la Regia Zecca, per quella concordia ed economia del lavoro che è vanto «romano», le volti le spalle e finga di non conoscerne la esistenza. In ogni modo sarebbe anche utile che, a somiglianza di quanto hanno fatto e fanno gli altri paesi detti civili, quelli vittoriosi e quelli vinti, dalla Regia Scuola della Medaglia si diffondessero oggi belle e italiane medaglie commemorative della guerra, dei fatti e degli uomini della guerra. Ahimè, alcuni amici volevano

nel 1918 donare ai soldati d'una divisione una medaglia col ritratto del Re: s'intende, con un bel ritratto del Re. Non esisteva, nemmeno alla Regia Scuola della Medaglia.... La Regia Calcografia, il Regio Opificio delle Pietre Dure, la Regia Scuola della Medaglia: c'è qualcuno che pensi a farne delle istituzioni vive, a contatto cioè con la vita del paese, fattori attivi del gusto e magari della moda? Nessuno. I più audaci gridano: — Aboliamole, — solo perchè è più facile abolirle che renderle utili.

Pure si tratta d'arti italiane, da secoli, e non v è negligenza delle «autorità» o cattivo gusto del pubblico che riesca a soffocarle. Passano mesi, passano anni, vediamo messe in onore bruttezze che paiono sfide al buon senso prima che al decoro d'Italia: e d'un tratto, da questa terra piatta pesta polverosa, sorge una gemma, uno stelo, un fiore che, solo com'è fra tanta sterilità, dura un giorno ma pure ci consola, anche perchè ci prova che, a protestare contro gl'ignoranti e gl'indifferenti e a sperare, noi pochi s'aveva ragione.

La Medaglia: cosa nostra, parola nostra, arte nostra, per secoli. Le più belle durante la guerra erano invece, almeno per quel che finora m'è capitato di vedere, francesi o tedesche. Da noi, divisioni, brigate, reg-

gimenti, per ricordare le loro gesta e i loro eroi, ne hanno fatte modellare e coniare molte, spesso bonariamente affidandole a chi là per là, purchè fosse in divisa, affermava al generale o al colonnello d'essere uno scultore; talvolta, rivolgendosi ad artisti celebrati; tale altra, più spicci, mandando un ufficiale allo stabilimento Johnson il quale stabilimento, se non altro, sa dare nitidezza d'esecuzione anche a concezioni fiacche e a modellazioni stentate. Nell'insieme, niente di nuovo, d'audace, di memorabile, di nostro. E se qualcuno fra i cento editori che nascono adesso in Italia penserà a raccogliere ordinatamente le riproduzioni di queste tante medaglie, così che ci sia possibile vederle tutte, speriamo di ricrederci.

Ebbene, nell'inverno del 1918 a Venezia Gabriele d'Annunzio che anche distribuendo liberalmente motti, emblemi, imprese all'armata e all'esercito ha lavorato per quattro anni instancabile a improntare su forme italiane questa guerra lenta e sconnessa, mi mostrò una medaglia per l'Aviazione di marina. Il rovescio con due gabbiani contrapposti tra i cui becchi, al centro della medaglia, si fissava una bomba rotonda, e dalle cui ali scendevano simmetricamente tre e tre folgori a punta di freccia, era d'una fantasia e d'uno stile che rammentavano le

monete sicule e greche tra il 400 e il 300. Sul diritto, una figura nuda volante, in atto di precipitare con le due ali aperte e la gamba destra alta a far da timone, palleggiava anche essa con le due mani una bomba tenendola presso al volto come per mirar giusto: in basso, nell'esergo, due onde. La modellazione era soda, energica ed espressiva; l'area rotonda della medaglia era dalle due allegorie occupata tutta, ma con equilibrio perchè le due composizioni erano pensate per quel tondo, erano imperniate sul suo centro, rotavano in quel cerchio con la necessità infrangibile e immutabile che è propria d'ogni opera davvero d'arte. Sul rovescio, in croce, spiccavano le quattro parole del motto dato dal D'Annunzio: *Più alto più oltre.*

La bella medaglia era d'un ufficiale di marina, del tenente di vascello Romano Romanelli fiorentino, allora capo della nostra Base a Gibilterra: ottimo capo del quale avevo udite lodi e lodi da inglesi e da amecani di là passati, perchè, fra gli altri suoi meriti, egli pel primo aveva ordinato e preparato le scorte alle nostre navi onerarie, per l'Italia e per l'Atlantico, — quello che in gergo di ministero si chiama il servizio di convogliamento. A Gibilterra egli era andato nel febbraio del 1917 dopo aver co-

mandato per un anno nel Tirreno una squadriglia di sei «Mas» appostata nell'arcipelago toscano a Portoferrajo, e dopo essersi guadagnato il suo nastrino azzurro in combattimento con un sommergibile tedesco.

Bell'uomo, alto, adusto e muscoloso, con quella timidezza di gesto che hanno i marinai troppo alti e troppo grossi in confronto all'angustia delle loro cuccette e cabine, conoscevo bene Romano Romanelli e la storia della sua passione per l'arte. Figlio dello scultore Raffaele Romanelli che ha modellato, credo, il più bel cavallo monumentale della nostra moderna statuaria, quello del Carlo Alberto a Roma, sul Quirinale; nipote di Pasquale Romanelli che fu il più fedele e riamato discepolo del gran Bartolini, Romano aveva lasciato anni fa la sua carriera di marinaio per l'amore della scultura, e non più giovanissimo s'era messo a studiare e a modellare con un fervore di assiduità che poteva servire d'esempio ai tanti genii svogliati e divini della «sensibilità» oggi di moda. A Firenze aveva anzi ottenuto di lavorare per più mesi accanto al maestro più inesorabile: a Domenico Trentacoste.

Richiamato alle armi fin dall'agosto 1914, a Taranto, fu incaricato di collaborare ad istituire la difesa del basso Adriatico, da

Vallona a Brindisi. Là per gli aviatori del Varano, aveva modellata nel marzo del 1915 la medaglia che il D'Annunzio tre anni dopo mi mostrava ed elogiava.

In guerra Romano Romanelli è restato fino al mese scorso.

Ritrovandolo a Firenze, ho potuto vedere altre tre medaglie di sua mano.

Una, pel sommergibile S 2, fu modellata nel febbraio del 1915, anche prima di quella per l'Aviazione di marina. L'allegoria dell'uomo che da terra pone il piede destro sulla torretta del sommergibile per salirvi, mentre, nel fondo, a destra s'avanza una nave mercantile e a sinistra un'altra se ne intravvede, piegata, sul punto d'affondare, rivela con che animo, in quei mesi di perplessità, gliela commettesse il tenente Quentin anch'egli fiorentino che comandava quella nave, e con che animo il comandante Romanelli l'immaginasse. Nel rovescio la linea dell'orizzonte taglia l'area poco più su della metà, e il lungo profilo del sommergibile emerge da sinistra a destra per tutto il diametro della medaglia. Qualche particolare, le nubi nel verso, le navi nel diritto, è ancora un poco minuto, con un'inutile insistenza descrittiva. La medaglia per l'aviazione è invece, come ho detto, già più sobria e composta.

I modellatori di medaglie, antichi e nuovi, si possono, alla fine, ridurre a due specie: quelli che appiattiscono e ricamano teste e invenzioni così da uguagliarne il rilievo al cordone del contorno, e la loro arte minuta e gentile tiene ancóra della moneta; quelli che più arditi trattano la medaglia a gran chiaroscuro come un bassorilievo, nè temono aggetti e spessori purchè distribuiti e pesati con norma d'arte e severamente stretti dalla morsa della forma rotonda, come furono «i medaglioni di getto» del Pisanello e dei suoi imitatori veneti, lombardi e toscani del quattrocento. Già ai primi del cinquecento, col Cellini, col Leoni, col Pastorino, si tornava verso la finezza e la minuzia della moneta dove l'orafo ammansa spesso e stanca la foga dello scultore.

Leone Leoni che infatti lavorò nelle zecche di Roma e di Milano, modellò appunto verso il 1530 una medaglia d'Andrea Doria, a testa nuda, con una corazza imperatoria. La modellò per gratitudine perchè l'invincibile ammiraglio lo aveva liberato dal carcere cui era stato condannato per omicidio. Per la «Andrea Doria», l'ultima nostra grande nave giunta in linea quando la guerra nostra già era cominciata, il Romanelli

pensò nel maggio 1915 un'altra medaglia che ha nel diritto il ritratto dell'eroe, e sul fondo il nome e, come nella medaglia del Leoni, il delfino; nel rovescio, l'immagine sommaria ma fedele della nave, sopra un'onda così gonfia da rivelare la vastità della massa che la fende. Ora il ricordo della celebre medaglia cinquecentesca non fa danno alla medaglia del giovane fiorentino, appunto perchè questa è pensata con una volontà e uno stile affatto diversi, e sa più di scultura che d'oreficeria.

L'ultima di queste quattro medaglie del Romanelli è per la Torpediniera 36 P N. Sul diritto, una sirena col tridente, sul rovescio la nave: la stessa semplicità solida e definitiva, la stessa originalità d'invenzione, la stessa composizione in volumi bene bilanciati. E anch'essa è del 1915, in settembre.

Da allora, Romano Romanelli non ha fatto altre medaglie.

Ma, come dicevamo al principio, c'è a Roma una Scuola ufficiale della Medaglia. Dipende da uno dei tanti Ministeri, credo da quello del Tesoro. Costa parecchie migliaia di lire all'anno....

A che serve?

Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia.

agosto 1919.

I mecenati da noi non hanno fortuna. Eppure dovrebbero averla almeno per la loro rarità. A Venezia, vent'anni fa, la duchessa Bevilacqua La Masa morendo lasciò al Comune il gran palazzo già dei Pesaro sul Canal Grande perchè vi fossero, come di fatto vi sono, ospitati e aiutati i giovani artisti. Ma il palazzo Bevilacqua continua ad essere, anche ufficialmente, chiamato palazzo Pesaro, anzi Ca' Pesaro; e a quel nome onorabile è così negato, con più snobismo che ingratitudine, il premio della popolarità.

In ogni modo, per porre in atto quell'aiuto, si aprono ogni anno in questo palazzo mostre di giovani artisti delle tre Venezie e anche della Lombardia e dell'Emilia. La prima fu nel 1908, e questa è la nona. Ne è l'anima Nino Barbantini, direttore della Galleria Veneziana d'arte moder-

na, uomo di dottrina, di gusto e di fede, e scrittore d'arte tra i più sinceri. Come narra Gino Damerini in una lucida prefazione al catalogo, dal 1908 ad oggi si sono a loro agio potuti rivelare in queste mostre Casorati, Marussig, Sibellato, Martina, Moggioli, Scopinich, Valeri, Rossi, Pomi; e Umberto Boccioni potè nel 1910 esporre qui quarantadue opere, antiche e novissime, fra le accoglienze cordiali anche dei «passatisti» più ragionevoli. S'è a Venezia, sì, nel cuore del passato; ma la stessa stagione estiva in cui tra candide pareti si schiudono nella penombra queste mostre, raccoglie in Venezia un pubblico vario e spregiudicato, indòtto ed elegante, pronto a tutte le audacie, da quelle del costume da bagno a quelle, diciamo pure, del pensiero.

Con quali criterî in queste mostre d'avanguardia si scelgono e si ammettono gli espositori? La relazione della giuria di quest'anno lo dice franco: «Con appassionata serenità». Come si vede, qui si appianano con libertà tutte le antitesi: anche quella antichissima, tra la passione e la serenità. E oggi con la libertà tutto si salva. Ad esempio, in una saletta sono rinchiuse alcune delle minori belve futuriste. La giuria accetta dunque il futurismo? No. « Nel dubbio di derivare il proprio giudizio sfavo-

revole da una propria incapacità a comprendere, la Commissione lascia arbitro il pubblico cui gli artisti domandano di rivolgersi». Giustissimo: sottoscrivo. E il pubblico infatti s'accorge che il futurismo, immobile ormai da tanti anni, è una sorpassata accademia dei cui canoni quel ch'era buono, o meglio utile, è ormai di dominio pubblico, e il resto è tema per le conferenze accademiche, col solito cerimoniale, corteo e banda. (Si legga l'*Esperienza futurista* dell'indiavolato e toscanissimo Giovanni Papini il quale spesso si diverte a fabbricarsi i suoi idoli con pasta di marzapane per poi mangiarseli beato nei giorni di carestia e spaventare i fedeli).

Nel palazzo Bevilacqua, o Pesaro che dir si voglia, cinque sono quest'anno le mostre più notevoli: quella del trentino Umberto Moggioli, morto di recente a Roma, che da poco aveva trovato modo di dare al suo sentimento una parola adeguata e sicura, come si vede in questo *Idillio primaverile*; quella di Ercole Sibellato, un cadorino ansioso che dal patetico quadro *Eclissi di sole*, del 1905, ora s'è tutto assorto in una pittura accesa ed astrusa ma sua ed originale, di cui è esempio questo gran ritratto di Gabriele

d'Annunzio convalescente e seduto, vestito di strani colori, un occhio ancóra bendato, l'altro fisso a contemplare una lotta, credo, simbolica tra un gatto grigio e una salamandra verde; la mostra di Felice Casorati, la cui tempera *Una donna* riconduce questo artista espertissimo e capriccioso a un'arte costruita e pensosa degna del suo ingegno raro; le mostre di Gino Rossi e di Pio Semeghini, assidui del cenacolo di Burano, cupo meditato e crepuscolare il primo, ridente rapido ed assolato il secondo, tutti e due maturi per un'opera più piena e più durevole di queste notazioni ed abbozzi.

Espongono anche acquefortisti celebrati, come lo Stella e il Disertori, e pittori, come il Pomi e il Martina, di tecnica abile e fluida fino alla facilità.

Lo scultore Arturo Martini ha collocato all'ingresso della mostra una statua in gesso, la *Monaca*, dove le gravi masse delle vesti e del manto sono distribuite con sapienza. Ma dalla scultura romanica che gli deve essere cara, egli può ancóra molto imparare, ad esempio a modellare nettamente un volto così da rivelarne l'anima.

Un maestro elementare, Federico Cusin, narra in alcuni minuti disegni a penna con compostezza decorativa le sue fantasie e

i suoi capricci. Può diventare un decoratore di libri come non ve n'è purtroppo molti in Italia.

Dimenticavo le pittrici che sono molte, e tutte abbandonate, come ora si suol dire, alla loro sensibilità, con poca fantasia, poco mestiere e niente arte. Due eccezioni, la Rusconi e la Pericoli, che mostrano almeno un'osservazione sagace e un pennello capace.

Insomma, una mostra utile, varia e piacevole. Molti germi, qualche fiore: e fatalmente qualche fiore finto, di seta e anche di carta. E a quelli che sono veramente giovani queste prove, adesso, in questa crisi dell'arte tra la sensibilità e la ragione, giovano più che mai. Troppi di essi s'affidano d'anno in anno, di mese in mese, alle mode più contradittorie e magari mutano maniera secondo le esposizioni alle quali concorrono e le rassegne nelle quali disegnano. Triste esempio seguìto anche da molti scrittori i quali in un giornale scrivono col vocabolario e la grammatica ordinaria, in un altro si atteggiano a pargoli estatici e balbettanti, in un terzo a scettici maliziosi, secondo il gusto dei committenti. Ora queste piccole e frequenti esposizioni, meno comode delle tante mostre personali dove la vittoria è sempre sugli assenti, metten-

do questi giovani artisti a contatto del pubblico e in gara coi vicini, li obbligano a lasciare maschere e trucchi, a scegliersi una via, a raccogliersi in uno sforzo originale, a non contare che su sè stessi, — e, alla peggio, a mutar mestiere.

Cio che, per molti così detti pittori, adesso sarebbe utilissimo.

Soffici.

agosto 1919.

Ardengo Soffici ha scritto sulla nostra guerra due libri, *Kobilek* e *La ritirata del Friuli*, tanto piani e sinceri ed umani, di una così virile misura nella pena e nella gioia che il lettore non se ne diletta soltanto ma se ne conforta. E trattano della vita e dell'agonia non d'un uomo solo ma della patria. Un suo volume, invece, di scritti sull'arte, uscito adesso e intitolato terribilmente *Scoperte e massacri*, ad ogni pagina vuole essere una carneficina. Su qualche generale che comandava le truppe di Caporetto, un disciplinato silenzio, magari una coraggiosa difesa, tanto più lodevole in questi giorni; sui fuggiaschi, una giusta pietà. Ma, sopra uno scultore, un pittore, uno scrittore che al Soffici non vada a genio, maledizioni bibliche e fulmini a manciate. Li vuole morti, dilaniati dai cani, la loro memoria votata all'obbrobrio. Retorica? Certo, fra i due giudizî c'è troppo squilibrio appena si

considerino gli effetti che da Caporetto o da una cattiva pittura potevano o possono derivare alla patria, alla civiltà o solo alla felicità di noi cittadini mortali.... Tanto più che al Caporetto della cattiva pittura Soffici, essendo anche pittore, dovrebbe avere sulla sua tavolozza, sempre che volesse, la possibilità di contrapporre in poche ore o in pochi giorni un Vittorio Veneto. E sarebbe, come quell'altro, il benvenuto.

Eppure questo libro così iniquo, smargiasso e settario, è pieno d'ammaestramenti. Già, la critica d'arte fatta da un artista ha sempre un gran valore di simpatia, data l'insofferente passione che la anima. Non vi si cerca l'equanimità, ma la sincerità. Non è nè storia nè cronaca: è autobiografia. E l'arte italiana, di queste pagine d'artisti ne ha di superbe, sebbene le più sieno ignorate. Per dir solo dell'ottocento, quale editore pensa a ristampare le pagine di Francesco Netti pittore napoletano e di Nino Costa pittore romano? E per dir solo della Toscana, poichè il Soffici è toscano, chi ricerca le pagine critiche d'Adriano Cecioni e di Telemaco Signorini o anche del mite Luigi Mussini? Anche in questo volume del Soffici ritornano le incoerenze di quelle pagine e gli equivoci tra novità e bellezza e le sviste di chi improvvisa acceso

solo dal desiderio di far proseliti alla sua «verità» e di stringerli contro gli avversari. Come si può, infatti, dire che sull'arte di Segantini si sia in Italia fatto un ostinato silenzio? Come si può affermare che Medardo Rosso nulla debba al Grandi e al Cremona, autori «di tentativi superficiali e senza avvenire»? Come si può esaltare la pittura «ingenua candida virginale dei poveri di spirito, degl'imbianchini e dei verniciatori», cioè, su per giù, quella del doganiere Henri Rousseau, e insieme adorare quella di Manet, di Degas e di Renoir, tutta materiata di sapienza e d'esperienza degli antichi, e quella dello stesso Cézanne il quale ogni giorno, anche vecchio, se ne tornava al Louvre o al Trocadero a disegnare *d'après les maîtres*, e dipingendo il ritratto del signor Vollard lasciava senza colore due toppe sulla mano, modestamente confessando: — *Si ma séance de ce tantôt au Louvre est bonne, peut-être demain trouverai-je le ton juste pour boucher ces blancs?* E perchè si deve affermare che la piccola e preziosa mostra d'impressionisti francesi tenuta a Firenze nel 1910 è stata la prima fatta in quest'ignorantissima Italia, quando già alla Biennale Veneziana del 1903 erano stati esposti quadri di Monet, di Pissarro, di Renoir, di Sisley? Ma questo importa poco.

Cantava quell'altro impetuoso di fra Jacopone:

> Senno mi pare e cortesia
> Impazzir per lo bel Messia.

In questo libro i bei messia sono Renoir e Cézanne; e nessuno aveva finora parlato di loro agl'italiani con l'amore e la conoscenza con cui qui ne parla Ardengo Soffici. Egli possiede una qualità che una volta era tipicamente toscana: la qualità didattica. Si sente che, ad esporre con chiarezza le idee più astruse, è felice per sè prima che pel vantaggio dei lettori. Ad esempio la «teoria del movimento nella plastica futurista» è enunciata da lui più limpidamente che dallo stesso Boccioni.

Ma lo spettacolo più gustoso di questo libro, dopo gli anatemi a tutti gli scrittori d'arte contemporanei (e non esemplifico per modestia), è la fierezza con cui anche questo rivoluzionario vanta ed esalta il primo postulato dell'arte classica: il dominio, cioè, della volontà e della ragione nell'arte. Quale è stato lo sforzo di Paul Cézanne? «Sintetizzare in un tutto organico il senso del volume e della luminosità; realizzare un'opera la quale, riunendo in sè il buono delle nuove ricerche e quello tratto dagl'insegnamenti del passato, inizia una rinascenza pittorica e mette le generazioni

future sulla strada di un classicismo.... del vero, eterno classicismo, quello di Masaccio, Tintoretto, Rembrandt e Goya ». « L'arte moderna, come l'arte vera di tutti i tempi, deve tendere a una disciplina, a un ordine.» «Non starò a ricercare se una volontà coordinatrice, un criterio severo di scelta e di dominazione della materia artistica, lo stile insomma, sia o no la condizione imprescindibile d'ogni opera che vuole essere grande....» Parlando di Renoir osserva che «una delle più grandi difficoltà presentatesi a ciascun novatore è stata sempre quella di conciliare, nella sua opera nuova, i dati immediati della sensazione e le leggi profonde e impellenti dello stile ».

Fin dai primi anni in cui apparve in Francia il cubismo, noi affermammo che la reazione di peso, di volume, di squadrata profondità prospettica contro l'evanescente analitica superficialità dell'impressionismo, doveva o almeno poteva essere italiana. È stata francese, al solito, e così le è mancato la misura perchè la rivincita della visione plastica è stata súbito condotta da una volontà astratta e metafisica che ha disarticolato e smembrato gli oggetti. Ma anche in Francia i migliori di questi «reazionarî» chi hanno adorato? Tutti i loro più fanatici italianizzanti, da Poussin a Ingres.

Gridava Cézanne: — *Ce Dominique (Ingres) est bougrement fort,* — oppure: — *Ce qu'il faut, c'est refaire le Poussin sur nature.*

Ora i nostri artisti, più o meno giovani, quelli che come il Soffici non hanno paura della tradizione e sanno ben distinguere la servile miseria dell'arcaismo e le formulette scolastiche dell'accademismo dal vero ed eterno classicismo che domina e ordina con lo stile sensi e fantasia, dovrebbero, lasciando allo snobismo cosmopolita i facili giochi della detta metafisica, ricondurre l'arte nostra in Italia; e per risolvere i nuovi problemi, invece di Poussin, di Ingres e dei loro nuovi adoratori oltramontani, considerare direttamente i maestri italiani di Poussin e di Ingres, — e di Manet e di Degas e di Cézanne.

La critica ha cominciato a prendere questa via, e ai pittori sarebbe utile trovar finalmente raccolti in un libro studii come quello di Roberto Longhi su Pier della Francesca, già da cinque anni sepolto nell'*Arte* del Venturi.

L'Esposizione di Torino.

ottobre 1919.

Novità? Oggi tutti s'aspettano di gran novità, in politica come in arte, tanto che v'è più aspettazione e quasi spavento per queste novità nella fantasia dei conservatori che nei novatori volontà precisa e capacità d'inventare e attuare, fuor delle parole, questi prodigi mai veduti. La guerra avrebbe súbito dovuto trasformare gli uomini: a ritrovarseli com'erano prima, anzi fiaccati e peggiorati, si grida alla delusione. E in arte che è un fatto lento e profondo, prima dell'istinto e poi della ragione, prima del sentimento e poi della volontà, ad aspettarsi questi colpi di bacchetta magica, c'è da soffrire anche più delusioni che nelle cosidette attività pratiche, nella medicina, per esempio, o nella meccanica. Gli effetti della guerra sull'arte e le lettere si vedranno da chi potrà, tra vent'anni. L'effetto delle guerre napoleoniche non è stato il trionfo del neoclassicismo ma, molto più tardi, la diffusione del romanticismo che forse sen-

za quelle guerre sarebbe rimasto una febbre germanica della quale infatti Goethe già si era guarito, solo partendo per Roma.

Ma tant'è: le novità anche se non ci sono, oggi debbono esserci. Si finisce cioè ad immaginarsele. E nella giurìa di questa Mostra torinese d'arte italiana si sono avute, a quanto si narra, collere e battaglie per l'ammissione di talune opere credute rivoluzionarie, le quali adesso a vederle vi rammentano la favola di quel marito geloso che a non udirsi rispondere sfondò la porta di casa per cogliere la moglie nel colmo dell'infedeltà e invece se la trovò sola e ubriaca. Da un lato, ai giovani, dopo cinque anni tanto avventurosi, i vecchi apparivano decrepiti; dall'altro, ai vecchi qualunque giovane appena desideroso di sincerità o soltanto curioso della moda sembrava un diabolico bolcevico. S'è venuti, sul savio consiglio di Leonardo Bistolfi, a una transazione prudente: nelle sale di destra, i conservatori; in quelle di sinistra, i pretesi ribelli. Destra, sinistra: tempo d'elezioni. E a destra (per dire solo dei piemontesi) Grosso col ritratto addirittura del papa in ginocchio, e a sinistra Bosia con un burattino vestito da carabiniere e un altro vestito da prete.

Giacomo Grosso continua a dipingere i

potenti: l'ultimo della sua galleria storica era stato l'onorevole Giolitti; ed ecco Benedetto XV. La sua pittura non è mutata, la sua bravura non è diminuita. A dirgli oggi che il pontefice non può avere le orecchie color carbone e, sopra una mozzetta e una stola rossa, in piena luce, il mento color pece, gli si farebbe una critica ormai inutile e, in confronto ai nuovi problemi dell'arte, preistorica. Certo, tra tanti pittori che oggi si vantano di non saper dipingere, il fondo tutto intagli dorati, specchi, marmi e rasi del suo gran quadro *Armonie interrotte* raggiunge un inganno d'occhi tanto perfetto che lo si deve pur applaudire come il trillo di un virtuoso dell'arco o dell'ugola. Ma la musica è un'altra cosa.

Espongono con lui quasi tutti i più noti ed esperti pittori torinesi — Giani, Onetti, Reviglione, Maggi, Carutti, Falchetti, Ferro, Tavernier. Due nomi, se non erro, nuovi: Venanzio Zolla le cui pitture d'interni immersi nella penombra, d'un sentimento un po' facile e logoro, venti e più anni dopo Carrière, rivelano qua e là una studiata finezza: e Italina Santini il cui ritratto, *Mia madre*, è di una pura austerità che non si dimentica. Ma la più cara novità tra questi piemontesi ce la offre Evangelina Alciati con due grandi ritratti, uno di signore e uno

d'uomo, tutti e due piantati di faccia, con un vigore quasi insolente, costruiti con volumi ben definiti, dipinti con una sobrietà che da pochi altri ritrattisti oggi in Italia si potrebbe sperare.

In questa ala destra s'incontrano anche tre toscani, Adolfo Tommasi, Ruggero Panerai, Galileo Chini; tre veneziani, Beppe ed Emma Ciardi e Italo Brass; tre napoletani, Casciaro, Irolli e Siviero: tutti tanto fedeli a loro stessi che non c'è niente da dire.

Di nuovo, se mai, c'è una testa di *Bimba malata* di Antonio Mancini, dipinta, credo, trent'anni fa, d'una pittura così sicura, trasparente, sincera che più fa pena vedere in tanto breve tempo la pittura napoletana caduta da quella ricchezza in questa povertà.

Dei lombardi, vi espongono Gola, Pugliese-Levi e Grubicy, tre maestri di sincerità e di libertà che solo l'età può far passare per conservatori. Anche nel pieno della mania analitica dei divisionisti, Grubicy e Pugliese-Levi mantennero all'arte loro uno scopo psicologico, gli occhi restarono per loro le finestre dell'anima, e nel gioco della tecnica non smarrirono il loro sentimento. Così avessero fatto i giovani che anche in Italia, cubisti e futuristi, reagirono all'impres-

sionismo e all'analisi della superficie con l'analisi dei volumi e delle masse preparando spesso con sincera abnegazione la resurrezione classica della ragione, della composizione, della sintesi, dell'unità: in una parola, del quadro.

Ma da queste esposizioni ufficiali a Venezia, a Roma, a Milano, a Torino, cubisti e futuristi sono stati per dieci anni esclusi con tanto compatta e cieca unanimità che il buon pubblico italiano ha totalmente ignorata questa ultima crisi della pittura o almeno della tecnica pittorica, e adesso si ritrova davanti ai primi sforzi della resurrezione senza capirne la fatica e il valore. Un quadro di Previati, di Grubicy, di Morbelli, la cui tecnica è vecchia almeno di venti anni, è ancora per la folla l'estrema novità. Sì: nelle esposizioni, come si dice, private, si sono potuti vedere, se non ammirare, i nuovi analizzatori, anatomizzatori e squartatori del volume, i nuovi metafisici della così detta pittura plastica dopo quei metafisici del colore e del riflesso. Ma il nostro pubblico è composto di buoni sudditi: vuole essere guidato da guide patentate, e poichè le mostre ufficiali hanno mostrato d'ignorare la pittura di jeri, anch'es-

so s'è fermato con esse alla pittura dell'altro jeri. Se a Venezia Vittorio Pica, succeduto all'onorevole Fradeletto, vorrà l'anno venturo colmare, pure in ritardo, questa lacuna e rivelare finalmente agl'italiani l'evoluzione della pittura da Cézanne a Picasso, farà un'utilissima e memorabile opera di istruzione e d'educazione. Basterà una sala, nè il sacro bilancio delle Biennali cui dopo tutto contribuisce anche lo Stato, ne avrà troppo a soffrire.

Carena e Casorati sono i due artisti che nell'ala sinistra della Mostra torinese meglio rappresentano queste tendenze odierne della pittura; le rappresentano con gusto e con misura, nè certo per arrivare a questo hanno attraversato tutte le esperienze di questi ultimi anni. Pure chi ricorda le voluttuose delicatezze e anche svenevolezze del pennello di Felice Carena nell'ultima sua grande mostra veneziana, poi nel 1916 le nature morte e il ritratto che egli espose a Roma, deve ammirare questa ultima evoluzione, e la squadrata solidità e la classica linea e l'equilibrio di pieni e vuoti, di luce e ombra della sua tela *Contadini al sole*. Si fermerà egli e si consoliderà in questa pittura, senza sviarsi in altre curiosità?

Felice Casorati è un sentimentale, ma-

linconico ed ironico. Dalle sue mordaci ed acerbe pitture giovanili, quando la tempesta di questo rinnovamento e di queste audacie sboccò d'oltralpe in Italia e qualche folata di vento gli scompigliò le tele fin nella sua tranquilla Verona, egli si rifugiò in una piatta pittura decorativa, più da cartellone che da quadro: squisita di toni e di macchie, ma incapace di rendere tutti gli ascosi significati che la sua inquieta intelligenza le affidava. Con più finezza, un esempio di quella pittura è ancóra questo suo *Tiro al bersaglio*. Ma il severo *ritratto di Marianna Delisi*, in una veste di seta turchina cangiante in nero, doloroso e racchiuso come tra le sbarre d'una prigione dentro i cavalletti e i telai neri e bigi dello studio del pittore, raggiunge, per l'abilità con cui lo spazio è tagliato e la delicatezza con cui i colori sono accostati, una rara forza di suggestione. L'altra sua tela *Case popolari*, fosca e geometrica, con quelle alte gabbie di cemento dalle cento finestre nere e, in primo piano, tra i binari d'una ferrovia il casotto degli scambii, è d'un'interpretazione anche più facile e immediata.

Espongono con lui Gino Rossi i cui abbozzi dai contorni neri larghi e avvolgenti, compiti con cupi colori, notammo poco fa a Venezia nella mostra di Cà Pesaro, e Gui-

do Trentini, fine, pallido e un poco monotono nei suoi paesaggi sintetici che a fissarli fan l'effetto d'essere scomponibili come un *puzzle*. Ma il gruppo veronese che per tanti anni ammirammo raccolto intorno al Casorati, ora s'è disgregato; i vecchi dell'ospizio cari al Beraldini, e i tre evidenti ritratti in un sol quadro dipinti dallo Zancolli sono esposti in altre sale.

Il grande quadro del torinese Agostino Bosìa *Il Giardino della vita*, sarà forse il quadro più discusso della mostra. Non ne capisco il significato allegorico. V'è nel mezzo una fossa alla quale sopra una barella viene condotto un cadavere ignudo. Intorno, operai, donne, vecchi, bambini, una coppia che danza, un carabiniere, un prete: e la coppia e il prete e il carabiniere mostrano alle mani, ai gesti, alle vesti vuote e pendenti d'essere quattro marionette di legno dipinto. Perchè? Anche il Bosìa sembra così, tra le opposte correnti, essersi rifugiato nel puro visibile disegno, riempito con colori spesso puri ed acerbi, così che l'insieme rude e violento di questa sua tela ricorda le grandi allegorie dello svizzero Hodler ma non ne raggiunge nè la chiara armonia della composizione, nè l'evidenza illustrativa. Ma la forza costruttiva figura per figura, e la gentilezza di certi accordi

più tenui tra quei colori di bandiera dànno ugualmente al Bosìa un altissimo posto in questa mostra.

Tra gli altri piemontesi sono da ricordare per la loro gentile sensibilità i paesi del Pozzo e del Rho, per la chiara amorosa pittura il ritratto di Gigi Chessa, per la loro cupa solida onestà i due ritratti del Manzone. Tra i pittori che vivono a Milano, dopo quelli che ho già nominati, non starò qui a ripetere le lodi di Gaetano Previati che ha onorato questa Mostra mandandovi la *Madonna dei gigli*, le *Marie ai piedi della Croce*, i *Re Magi* e la *Messa sul Carroccio*. Mi basta indicare la *Madonna del Mare* di Aldo Carpi, un quadro troppo vasto dove perde ogni efficacia la voluta semplicità delle tinte piatte e degli scarni contorni; le due rosse figure all'*Aria aperta* di Siro Penagini, composizione sommaria ma equilibrata, d'una sicura potenza decorativa; alcune fra le più tipiche tele del povero Bonzagni, tutte già ammirate e lodate a Milano; una scena sarda dipinta da De Biasi, col suo gusto minuto e un po' caricaturale. Tra i giovani fiorentini, un ritratto da signora, bene osservato e pacatamente dipinto dal Sensani; una serie di otto quadri nei quali il Müller con vivace fantasia, ricco colore e gusto squisito, narra non so quali vicende

di arlecchini e belle dame; un *Cantiere* del Giachetti, con un pieno di facchini, carretti, bestie da soma, osservati dall'alto dentro una gamma bassa e bruna, con un'arguzia angolosa e tagliente.

Vi è anche molta scultura in questa mostra. Edoardo Rubino che con David Calandra e Leonardo Bistolfi ne è stato uno degli animosi fondatori, espone il gesso delle due grandi figure del monumento Rosetti che è al Cimitero Monumentale di Milano, la statua seduta di Carolina Invernizio anche destinata a ornare una tomba, e il busto di una *Adolescente* modellato con una robustezza così piena e così franca che si concilia le lodi di vecchi e giovani. Domenico Trentacoste ripete in bronzo uno dei suoi marmi più belli, la *Faunetta che beve*, ed Eugenio Baroni manda il gesso della sua Tomba dei Doria, di tanto serena poesia anche nel suo meditato arcaismo. Nella sala di Gaetano Previati, due sculture sacre, l'*Ecce Ancilla Domini* di Celso Costantini e il *Cristo della trincea* del Furlàn portano fin qui il pio ricordo della basilica d'Aquileja. Wildt riespone il soave marmo della *Madre* cui fioriscono dal cuore i tre pargoli, già esposto a Milano. Romano

Romanelli manda da Firenze il bronzo di un'*Eva*, dalla linea tanto elegante e dai volumi tanto ben bilanciati che più in esso dispiacciono certe ostentate trascuratezze di osservazione e di modellazione. La *Pace* di Duilio Cambellotti — una contadina dell'Agro romano che, recando sul capo un rozzo aratro di legno, cammina su scheletri e teschi, — merita di essere ammirata per l'umanità dell'immagine se non per la semplicità un po' legnosa dello schema.

Ma la più importante raccolta di scultura è quella esposta dal triestino Attilio Selva. Già due anni fa a Roma, in una mostra nella casina sul Pincio, egli aveva riunito alcune opere sue; ma qui la maturità del suo sapere, la cosciente pienezza del suo stile sono più chiaramente visibili anche perchè si tratta di tutti lavori recenti. Cere e gessi; nessun lavoro di grandi dimensioni. Ma v'è tanta prontezza di sensibilità, tanta freschezza d'espressione, tanto fine scelta dei particolari in questi volti dell'*Adolescente* e di *Marcellina;* v'è nei due nudi, *Susanna* ed *Enigma*, un ritmo di linee così riposato e così chiuso e insieme un così sano amore della bella verità che mi è caro ripetere ancora una volta essere Attilio Selva una delle più sicure speranze della giovane scultura italiana.

Ma un'opera d'arte degna d'attenzione quanto e più di molte pitture e sculture adesso raccolte nella Mostra è l'architettura stessa di questo palazzo o padiglione. L'ha disegnata Edoardo Rubino con una proporzione tanto gentile su questi quattro larghi pilastri ed una nitidezza di chiaroscuro tanto giusta sul grigio chiaro della pietra artificiale, e l'ha adornata, intorno alla porta, d'un fregio di uccelli e spighe e, sull'architrave e sulle finestre delle due ali retrostanti, con bassorilievi così puri e graziosi che nell'insieme essa ricorda senza servilità tra i belli alberi del Valentino la candida tranquillità dello stile Impero.

Così questa Società Promotrice ricondotta dalla volontà di pochi valentuomini alla prosperità, con milleseicento soci, sotto l'alacre presidenza del senatore Ruffini, si avvia adesso a riprendere, dentro un bell'edificio di sua proprietà, il programma delle vecchie Quadriennali torinesi.

Le auguriamo che ci riesca e che altre città e altri uomini sappiano seguire il suo esempio.

Pellizza.[1]

Ecco, Giuseppe Pellizza riappare. S'è ucciso tredici anni fa, una notte, all'alba, per troppo amore, perchè la sua donna e un suo bambino gli erano morti, e non ebbe il cuore di restare *di qua*, senza loro. Dal letto la madre l'aveva veduto attraversare in punta di piedi la stanza quando suonava l'avemaria del giorno. Egli andò all'armadio dov'erano riposte le vesti della moglie morta, le svolse al barlume, le baciò: poi si chiuse nel suo studio e s'impiccò. Aveva trentanove anni.

Quel che resta della sua pittura fuori delle raccolte pubbliche e private, viene qui ancora dal suo studio di Volpedo, una cittadina di là da Tortona, lungo il torrente Curone che è d'estate un filo d'argento dentro un gran ghiajeto color di rosa. Tutte immagini e ricordi di quella sua campagna

[1]) Prefazione al catalogo della mostra dei quadri di Giuseppe Pellizza a Milano, nella Galleria Pesaro, tra il gennaio e il febbraio 1920.

sotto i cui alberi radi egli ritrovava nel silenzio del tramonto la sdegnosa malinconia del Fontanesi; di quelle colline da dove, a guardare la neve sul Giarolo, sognava le eccelse alpi bianche e azzurre di Giovanni Segantini. Quando a Roma o a Firenze veniva incontro a noi cittadini, cordiale sincero e convinto, anche egli odorava di campagna come queste tele, e in ogni suo discorso rifletteva il suo cielo e i suoi prati. Ascoltava, discuteva, scriveva, andava a scuola dai professori dell'Istituto, percorreva i musei, ma tutto riconduceva là, al suo paese. Gli Uffizi o il Vaticano esistevano perchè egli ne uscisse meglio armato a dipingere la sua terra lassù, o piuttosto a dipingere gli affetti e le visioni che solo la sua terra suscitava in lui. Ha studiato a Brera, ha studiato a Bergamo, ha studiato a Firenze: ma non conosco un solo studio di paese dipinto da lui a Milano, a Bergamo, a Firenze.

Solo nel 1906, tornato a Roma per alcuni mesi, dipinse *La statua a Villa Borghese* e in quella villa preparò un altro quadro *Alberi e nubi* che non ebbe il tempo di finire. La città, in fondo, egli non l'amava. «In città — scriveva al padre — qualche persona si trova che ci vuol bene; ma sono troppo rari, e il vederci trattati bene dalla maggior parte

solo pel fatto che si è ben vestiti, il che lascia presumere che si abbia in tasca denaro, è cosa che in fondo fa dispiacere. Ma il mondo è così. Forse anche noi facciamo lo stesso». In un articolo pubblicato a Firenze nel 1895, intitolato il *Pittore e la solitudine,* dichiarava: «Al vero artista la vita solitaria della campagna è utile invece che nociva perchè lontano dagli eccitamenti necessarii ai fiacchi mai ristà dal lavoro e dalle ricerche, progredendo così di un progresso lento ma continuo». E pensava alla sua Teresa silenziosa che gli agucchiava accanto in un angolo dello studio, e alle finestre aperte sul verde e ai suoi campi e al suo fieno e al suo grano e ai suoi bozzoli pei quali ogni maggio liberava dai cavalletti e dai manichini quello stanzone candido per stendervi stuoie e lenzuoli aiutato da suo padre, da sua madre, da sua moglie. In fondo, davanti a loro, il cruccio d'avere, egli del contado, egli contadino, abbandonato la terra, diventava rimorso. E perdonava a sè stesso e cercava di farsi perdonare dagli altri facendo dell'arte sua omaggio totale a quella terra, e alla sua famiglia.

I primi ritratti che egli ha dipinti, energici e immediati, senza accomodamenti e senza dubbi, sono questi due ritratti dei suoi genitori, è questo ritratto di sua sorella. *Il*

Fienile col bifolco morente lassù tra i mucchi del fieno secco, col prete in ginocchio che gli porge la particola consacrata, con la piena luce del cielo primaverile che protegge quell'ombra come una benedizione, è il suo fienile, accanto a casa sua, carico di raccolto, odoroso di timo e di menta come un favo di miele. Tutte le figure del *Quarto Stato* cui lavorò e pensò dodici anni, sono studiate dal vivo a Volpedo; e la pura trionfante figura della madre col bambino, in prima fila, è sua moglie: nè Meunier ne ha scolpita una più semplice e più bella.

In quella solitudine lo confortava anche il pensiero del suo Segantini che nell'eremo del Maloja dove s'era chiuso con la famiglia, gli scriveva nel dicembre del 1894: «Grazie di ricordarmi così. L'amicizia sincera in arte è tanto rara che diventa cosa preziosa specialmente per me che mi sono messo contro tutte le idee e le abitudini volgari dei miei confratelli in arte. Voi siete il solo che abbia dimostrato di pensare, di vedere e di sentire come io penso e vedo e sento. E questa è la sola amicizia possibile e sincera fra due artisti».

Ma è tempo di separare l'arte di Giuseppe Pellizza da quella del Segantini, più crudo, spesso, e dal contagio germanico condotto a velare la sua commossa umanità con

allegoriche astruserie; come è tempo di separarla da quella di taluni divisionisti nostri incapaci d'altra originalità fuor di quella facile, esterna, meticolosa, calligrafica della pennellata a virgole e a perline che venti anni fa volle ridurre la pittura a un ricamo da educande per la festa della Madre Superiora della Casa (casa di commercio). Di quella tecnica Giovanni Segantini si prese, come è noto, quel pochissimo che gli parve utile; e così fece alla fine Giuseppe Pellizza, nonostante le lettere affettuose e asfissianti del buon Morbelli che in ogni pennellata libera e ribelle alla sua personale ricetta vedeva un crimenlese.

Il Divisionismo fu l'ultimo poscritto dello Impressionismo: la fine, la paradossale conclusione d'una scuola, il riflesso del riflesso d'un riflesso. Quel che per un pittore — dal Tintoretto a Renoir — poteva essere un mezzo di risolvere qua o là, in un punto del suo quadro, un delicato problema di luce, qui divenne una legge per tutto e, peggio, per tutti.

Ma mentre i divisionisti francesi disfacevano i volumi, i migliori (pochi: due o tre) divisionisti italiani, col prepotente insorgere d'un istinto di razza, s'affaticarono lo stesso, pur con quella tecnica straniera e dissolvente, a costruire volumi, a ritrovare

anche nella luce piena la profonda rotondità dello spazio. Questi analisti nostri riuscirono insomma ad essere dei sintetici. Accanto allo studio dell'unità e dell'intensità della luce Giuseppe Pellizza si pose súbito il problema dell'equilibrata unità di tutto il quadro, il problema dell'obbedienza, nel peso e nel colore, di tutti gli elementi all'insieme dell'opera, alla volontà cioè dell'artista. A rileggere una pubblica lettera che egli scrisse a Giovanni Cena quando nel 1896 il *Fienile* fu esposto a Torino, proprio il Pellizza ci appare oggi come il più cosciente e deliberato precursore della rinascita dell'intelligenza e della fantasia su dal piatto realismo e dal vaporoso impressionismo degli ultimi sessanta o settant'anni. «In questo quadro l'invenzione ha parte più che non si creda, come negli altri miei. Vorrei infatti che si desse più importanza all'invenzione e alla composizione perchè credo che la decadenza dell'arte si deva in gran parte alla trascuranza di esse. Il verismo ha portato questo di buono, che ha condannato forme aberranti contorte esagerate, riducendole alla sobrietà e correttezza ch'è nella natura, ma i veristi per eccessiva paura di dar nel falso credono necessario scegliere un vero tutto d'un pezzo, nè osano modificarne gli elementi aggiungendo

od eliminando, e componendo diversi veri osservati a parte e riuniti armonicamente. Ma questo è il principale e più nobile còmpito dell'artista: altrimenti egli non sarebbe più un creatore, ma un riproduttore e un copiatore.»

Lo *Specchio della vita*, il *Prato fiorito*, il *Mattino d'aprile*, la *Neve*, per dire solo dei paesaggi, rivelano questo contrasto tra i mezzi lievi e triti che nei pochi anni del suo gran lavoro, dal 1894 al 1907, l'estremo Impressionismo gli offriva, e le idee e gli schemi dei suoi quadri, chiari sempre e solidi e classici, le ombre e le luci, le gravi masse e l'aria trasparente distribuite con un'architettura netta, visibile sùbito.

Se avesse vissuto egli certo si sarebbe creato un suo proprio mezzo d'espressione più adatto a questa volontà costruttrice, e a questo amore della figura umana, tanto raro o almeno tanto vano nei divisionisti ortodossi. «Chi dipingerà gli uomini come Claude Monet dipinge i paesi?» si chiedeva Vincent Van Gogh. Ecco il problema che il Pellizza si pose, nel *Fienile*, nella *Tradita*, nel *Morticino*, nell'*Amore e la vita*, e sopratutto nel *Quarto Stato*. Tutti quadri e abbozzi di quadri che hanno un soggetto: perfino un soggetto politico. Eresie, cioè, secondo i maestri di tecnica o di calligrafia

pittorica che da tanti anni vuotano i pittori italiani d'ogni anima e li riempiono di formule e di sbadigli.

No: Giuseppe Pellizza, pur nato nel più triste momento di quell'accademia, sentì che l'arte non è un vuoto esercizio e che dietro il velo del colore devono apparire la passione e la volontà dell'artista come dietro la musica dei versi appajono la passione e la volontà del poeta, se l'artista e il poeta sono uomini e non marionette.

Un giorno, la passione potè più della sua volontà. Lo spasimo di lui non giunse a mutarsi in poesia, non riuscì a placarsi nell'arte. E d'un tratto egli esalò l'anima torturata, proprio nel suo studio, proprio davanti a questi suoi dipinti sui quali per tanti anni era invece riuscito a distendere le gioje e le pene, la fede e i sogni della sua solitudine. Quel che gli restava di vita parve, nel silenzio dell'alba, raggiungere e sovrapporsi in un attimo a tutta la sua vita passata che il miracolo dell'arte faceva in quelle tele presente. Forse, se in quell'alba di giugno egli avesse atteso solo un'ora, se il sole fosse sorto, se fosse ricominciato davanti a quei suoi profondi occhi l'incanto e l'inganno della luce, egli si sarebbe salvato. E oggi sarebbe qui tra noi, il migliore di noi.

Per la Galleria nazionale d'Arte moderna in Roma.

Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna nella capitale del Regno fu istituita nel 1881 per la volontà di Guido Baccelli allora Ministro della Pubblica Istruzione.

A comprare le opere d'arte della nuova Galleria egli iscrisse centomila lire nel bilancio annuale.

Le cure del Governo, l'unanime alacrità degli artisti, l'attenzione del pubblico si volgevano in quelli anni all'arte contemporanea con un amore che non s'è più veduto. L'anno prima era stata posta dal Re la prima pietra del vasto palazzo di via Nazionale, disegnato dall'architetto Pio Piacentini, destinato ad accogliere soltanto esposizioni d'arte. Esposizioni nazionali, con aperture solenni, lunghe disamine sulla pubblica stampa, congressi d'artisti, frequenza di visitatori e anche di compratori, s'erano succedute a Firenze nel 1861, a Parma nel

1870, a Milano nel 1872, a Napoli nel 1877, a Torino nel 1880 e ancóra a Milano nel 1881. Se queste esposizioni dovevano continuare ad essere, come si diceva, circolanti o dovevano fissarsi in Roma, fu questione dibattuta nei Consigli comunali e persino in Parlamento. L'Esposizione che il 21 gennaio 1883 Re Umberto inaugurò a Roma nel nuovo palazzo, parve troncare ogni dibattito, tanto concorde fu allora l'omaggio dell'arte d'ogni regione d'Italia alla nuova Capitale. Il duca Leopoldo Torlonia sindaco di Roma dichiarò quel giorno nel suo discorso che «questo importante fatto consacrava ed affermava la nuova missione che, per le mutate sue condizioni politiche, incombeva ormai a Roma, di procedere animosa sulla via d'ogni progresso civile». Vi si vendettero quadri e statue per circa 950 mila lire: per circa 700 mila a privati cittadini.

Poichè la scelta degli acquisti per lo Stato fatta dalla Giunta Superiore delle belle arti non soddisfece nè pubblico nè artisti, il Governo, su proposta del ministro Baccelli, nominò addirittura una commissione di sei insigni parlamentari, Crispi, Martini, Perazzi, De Riseis, Salaris e Odescalchi per spendere altre 150 mila lire nella compera di altri quadri e statue che degnamente ri-

cordassero nella nuova Galleria quella prima esposizione romana.

Da tanto fervore d'ammirazione, di discussioni, di speranze sul presente e sull'avvenire dell'arte nostra, nacque il nuovo decreto Baccelli del 26 luglio di quell'anno pel quale decreto si ordinava che solo «lavori eccellenti, in pittura, scultura, disegno ed incisione» di viventi artisti italiani dovessero essere ammessi in quella Galleria, scegliendoli, di regola, fra quelli esposti in pubbliche mostre. In casi eccezionali si sarebbero potute comprare opere di artisti morti nell'ultimo quinquennio e, solo per cinque anni, anche opere di artisti morti nell'ultimo trentennio. Ma in queste compere non si doveva spendere che un decimo della somma stanziata in bilancio per gli acquisti della Galleria. Insomma i benefici di questo decreto erano tutti rivolti all'avvenire con una fede esemplare.

Per formare il primo nucleo di questa Galleria, furono unite alle opere comperate nella esposizione romana del 1883 le migliori opere appese in varie sale del Ministero dell'Istruzione e quelle fino allora raccolte nell'Aula Magna del Collegio Romano.

Nonostante questi fatti e propositi a favore di Roma, Torino apriva l'anno dopo la sua seconda esposizione nazionale; e

della volontà di continuare in Roma, come si fa adesso a Venezia, la serie delle maggiori mostre nazionali e straniere non si parlàva più. Nè l'esposizione di Torino del 1884 ebbe più il buon successo di quella del 1880. Solo l'esposizione veneziana del 1887 parve rialzare per breve tempo le sorti di queste grandi gare e fiere d'arte. Poi fino al 1895 e alla prima biennale veneziana pensata ed attuata da Riccardo Selvatico, furono chiamate qua e là esposizioni nazionali molte mostre che di fatto furono poco più che regionali.

Non dobbiamo rammentare qui la crisi sociale ed economica che distrasse Roma — Comune e privati — dopo l'ardita prova del 1883. Considerando solo i fatti dell'arte, si vede ormai da questa distanza di anni, che l'arte italiana tra l'esposizione di Firenze del 1861 e quella di Roma del 1883 potè vivere ancóra sulle riserve di tradizione, di disciplina e di cultura nostrana che le avevano lasciato in retaggio i secoli gloriosi nei quali essa aveva fatto luce sul mondo. Anche gli artisti che parevano allora ribelli, dal Vela, dal Rosa, dal Grandi al D'Orsi e al Gemito, dal Morelli, dal de Nittis, dal Faruffini, dal Piccio al Cremona,

al Fontanesi, al Costa, al Fattori, al Serra, al Segantini, portavano nelle loro novità d'emozione, di fantasia, di tecnica, nelle loro ansie per l'espressione, pel movimento, per l'aria aperta e la luce avvolgente, tanta fermezza di disciplina appresa nelle Accademie o nella libera scuola o negli stessi musei, e tanta conoscenza ed esperienza delle regole dell'arte loro che taluni ormai si potevano senza pericolo permettere di ripudiare i loro primi maestri ed ignorare i loro lontani predecessori perchè li avevano ancóra nel sangue, e pur senza addarsene ne vivevano.

Dopo quelle due generazioni di artisti, parve che tanta ricchezza d'eredità fosse dispersa. Correnti spagnole, inglesi e sopra tutto francesi, passarono sulla penisola e ne vuotarono i cieli. L'insegnamento dell'arte ridotto a un superficiale verismo, sciolto da ogni legame con gli antichi e perfino con la vecchia Accademia, non pretendeva più l'obbedienza, ma di fatto non concedeva la libertà perchè non dava ai giovani i mezzi necessari per approfittarne. — Andate dove volete, — diceva loro, ma non insegnava loro a camminare. Solo adesso i più giovani e svegli tornano a sentire la necessità d'una regola e d'una disciplina per

giungere ad uno stile; tornano a comprendere che l'originalità deve essere nell'animo dell'artista prima che nell'esterna pratica dell'arte, e a proclamare che quasi tutte le così dette novità straniere erano e sono antichità italiane dimenticate o neglette proprio da noi in questo malinconico periodo d'abbandono.

Ma intanto, per trenta o quaranta anni, rare furono le opere degne d'essere davvero chiamate «eccellenti». Chi doveva proporre al Governo gli acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, non potendo far convergere ammirazione e danari su opere memorabili nella storia dell'arte, disperdette spesso danari ed elogi tra tele e sculture eccellenti solo per quell'anno in quella tale esposizione. Purtroppo nessuno pensò a ricercare, con diligenza d'amatore e sagacia di critico, le opere più notevoli eseguite dal 1850 al 1880, come pure ordinava il decreto di Guido Baccelli. Anzi nella Galleria male distribuita, male illuminata e peggio arredata su al primo piano del Palazzo di via Nazionale, furono accolti doni mediocri, solo perchè erano doni. Che artisti degni di storia, come Giovanni Segantini o Giovanni Fattori o Gaetano Previati, vi fossero rappresentati da lavori secondarii, e di artisti ben minori vi si accu-

mulassero invece, tre, quattro, cinque opere senza che i nuovi acquisti fossero mai paragonati agli acquisti già fatti, o coordinati da un piano organico e stabile, o scelti considerando i caratteri più singolari e durevoli d'un dato artista: di questo per molti anni pochi si preoccuparono. E nessuno provvide a riparare al danno fatto e ad impedire che si ripetesse.

Così la Commissione che nel 1912 il Ministro Luigi Credaro nominò per ricondurre finalmente la Galleria alla sua prima ragion d'essere e per liberarla della sua parte caduca, si trovò costretta a proporre una diversa destinazione per quasi duecento opere, tra pittura e scultura, costate all'incirca un milione di lire. Il Ministro Credaro accettò con lettera del 5 aprile 1913 le proposte della Commissione. Fu merito dello stesso Ministro il decreto 7 marzo 1912 che dava al Direttore della Galleria almeno un voto consultivo nella scelta delle opere d'arte e, richiamato il decreto Baccelli, lo ampliava nel senso di voler raccogliere nella Galleria opere non solo d'artisti viventi ma anche dei più chiari «artisti fioriti dal principio del secolo XIX in avanti». Ma il

decreto Baccelli del 1883 diceva esplicitamente «opere eccellenti». Il decreto Credaro abbandonò questo aggettivo, così che si vide una contraddizione tra la serietà della scelta fatta in quell'anno dalla Commissione che il Ministro aveva nominata, e l'apparente indulgenza del decreto che intendeva riordinare la Galleria.

Infatti le compere tornarono presto ad essere disordinate ed avventurose, spesso inutili ed anche dannose al decoro della Galleria. Si pensò più a soccorrere questa o quella Esposizione o Promotrice che ad accrescere con opere davvero singolari il valore artistico e storico di questa raccolta nazionale. Di 250 opere comprate in questi sei anni, con una spesa di più di mezzo milione, se ne sono potute alla fine esporre, da quelli stessi che le avevano comperate, meno di cinquanta. Dipinti il cui allontanamento giustamente era stato proposto dalla Commissione del 1912 e sancito, come si è detto, dall'approvazione dei Ministri, tornarono ad apparire sulle pareti della Galleria per l'indebita ingerenza del potere politico perchè, mentre nessun Ministro o Sottosegretario di Stato oserebbe ordinare al Direttore della Galleria degli Uffizi o del Museo di Napoli l'inclusione o l'esclusione d'un'opera d'arte senza avere almeno ottenuto il con-

senso della Direzione generale e del Consiglio Superiore, in questa derelitta Galleria s'è purtroppo veduto anche questo abuso di potere. Nè chi per legge aveva, se non la custodia, la tutela di questa raccolta, protestò. Scarse e senza nesso furono le compere di sculture, pitture, stampe, disegni degli artisti nel secolo scorso, nonostante le precise norme del decreto Credaro, così che ancóra la Galleria dell'arte italiana moderna manca di opere di Pietro Benvenuti, di Vincenzo Camuccini, di Costanzo Angelini, di Gaspare Landi, di Pelagio Palagi, di Michelangelo Grigoletti, di Lodovico Lipparini, di Ferdinando Cavalleri, di Carlo Arienti, di Natale Schiavoni, di Giuseppe Bezzuoli, di Giuseppe Bertini, di Enrico Gamba e di Andrea Castaldi, pittori memorabili nella storia dell'arte nostra e, almeno nel ritratto, d'una vivezza e spesso d'uno stile più che pregevole: dei quali pittori non sarebbe difficile ottenere opere pregevoli in deposito da Municipi, Istituti di belle arti, Pinacoteche comunali, e anche private. Dell'Appiani, ad esempio, la Galleria ha una sola opera, artisticamente di scarso valore. Manca d'una compiuta raccolta dei cosidetti «macchiaioli» toscani, perchè i quadri del Fattori, del Signorini, del Borrani, del Banti che essa possiede, sono stan-

chi e mediocri, mentre durante questi anni sono riapparse anche in pubbliche vendite molte pitture loro notevolissime per purezza d'emozione e meditata sobrietà d'esecuzione. Manca pur una scultura di Lorenzo Bartolini o di Giuseppe Grandi, per dir solo dei più celebrati tra gl'innovatori dell'Ottocento. Ma qualunque elenco, fatto di memoria e non su determinate opere, sarà sempre incompiuto e non convincente.

Ora, per venire al pratico, un primo rimedio è urgente per curare questi mali che da troppo gravano sulla Galleria, e per ottenere (ripetiamo le parole dell'E. V.) che cessi quest'opera di Danaidi dannosa all'erario e al buon nome dell'arte nostra, per dare infine alla Galleria un assetto durevole.

Questo rimedio è restituirle finalmente un Direttore, con piena autorità e responsabilità, quale lo hanno tutte le altre Pinacoteche e Musei del Regno.

Nel decreto Credaro del 1912 questa necessità era già espressa con parole precise. Ma purtroppo anche il Direttore che allora vi era e che pure non apparve mai adatto al suo grave còmpito, anche perchè sfiduciato per la nessuna autorità di fatto

attribuitagli, è stato invece da due anni destinato ad altri còmpiti. Peggio: un decreto 23 settembre 1915 tornava a togliergli anche il voto consultivo nella scelta delle opere da acquistare.

Poche mutazioni il nuovo Direttore avrà da recare al presente ordinamento della Galleria: ordinamento che in massima, fatto, com'è, per regioni, ci appare lodevole. Ma in una Galleria che deve essere, come abbiamo detto, arricchita súbito di opere necessarie a indicare l'evoluzione dell'arte italiana dell'Ottocento, e che dovrà d'anno in anno continuare ad accogliere le opere cospicue degli autori viventi, l'ordinamento è, s'intende, più mutevole che nelle Pinacoteche o nei Musei dell'arte medievale e, come si suol dire, moderna. Non può provvedervi che la costante cura d'un Direttore stabile, ajutato da un Ispettore e da un Segretario.

Ma egli dovrà avere, salva l'approvazione in ultimo del Ministro, voto deliberativo anche nelle compere. Anzi egli dovrà con dottrina ed esperienza dell'arte d'ogni regione, ricercare e suggerire il più delle volte alla Commissione di cui diremo fra poco, le opere da comprare per integrare le raccolte che gli sono affidate. Dovrà ottenere dalle molte gallerie e musei civici d'ar-

te moderna che fortunatamente in questi anni si sono fondati o ampliati in Italia, a Venezia, a Milano, a Torino, a Firenze, a Napoli, a Palermo e a Roma stessa, cambi e depositi. Dovrà promuovere brevi e scelte mostre periodiche d'arte italiana e straniera, dell'Ottocento e contemporanea, d'accordo con quei musei civici e anche coi privati collezionisti che in questi anni si sono moltiplicati in Italia e che è tempo d'interessare a queste pubbliche raccolte così da indurli a prestiti e doni come di recente si è fatto a Firenze con la costituzione d'una Società degli Amici della Galleria Fiorentina d'Arte moderna e con la convenzione 23 giugno 1914 fra lo Stato e quel Comune. Basta considerare il passaggio avvenuto in questi giorni di molti palazzi e ville reali all'amministrazione delle Belle Arti, e all'ingente patrimonio d'arte del secolo scorso che, da Caserta a Monza, da Milano a Napoli, arricchisce questi palazzi e queste ville, per intendere l'urgente necessità d'avere, a capo d'una Galleria come questa, un Direttore che s'occupi ogni giorno e, diremmo, ogni ora di farla più ricca e compiuta secondo un meditato programma. Se questo Direttore troverà aiuto in una speciale Soprintendenza o Divisione o Direzione generale che l'E. V. nell'imminente riordinamen-

to dell'Amministrazione delle Belle Arti, volesse istituire per la sola arte contemporanea (pubbliche raccolte, concorsi, esposizioni italiane in Italia e all'estero, d'arte pura, così si suol dire, e d'arte decorativa), finalmente pubblico ed artisti saranno convinti che lo Stato torna ad occuparsi del presente e dell'avvenire dell'arte con lo stesso amore con cui se ne occupava appena l'Italia fu costituita a nazione, perchè allora esso mostrò di credere che l'arte — musica, teatro, architettura, pittura, scultura, mobilio, arredi, ecc. — può essere almeno un buon mezzo di Governo e certo è ottima rappresentanza della civiltà e del decoro nazionale.

La Galleria Moderna occupa dal 1915 a Valle Giulia un palazzo proprio e degno, in grande parte anche comodo e adatto, costruito nel 1911 dall'architetto Cesare Bazzani. Il merito d'avervela trasportata in pochi giorni dopo molti dubbi e discussioni, è dell'on. Giovanni Rosadi, allora sottosegretario di Stato all'Istruzione. Ma presto sarà utile iniziare di là dal salone centrale delle sculture, verso il dirupato poggetto retrostante, la costruzione di tutta una fila d'altre sale pei nuovi acquisti o per le mostre alle quali abbiamo accennato poc'anzi. Anche un siffatto lavoro richiederà la continua presenza d'un Direttore che abbia pratica

dei musei, della loro più opportuna illuminazione e ventilazione, dei desideri e abitudini dei visitatori, dei particolari bisogni di raccolte come questa alla quale convengono porte più ampie di quelle attuali e impiantiti capaci di sostenere dovunque il peso di marmi e di bronzi.

Affermando che a questo Direttore spetterà anche la prima designazione e quasi diremmo la scoperta delle opere da acquistare, noi non ci riferiamo al proposito del Ministro Guido Baccelli, nei suoi decreti del 1881 e del 1883, di dare anche per la Galleria speciali commissioni agli artisti. Salvo quadri e sculture commemorative il cui posto non sarà in questa Galleria, il sistema delle allogazioni dirette ha avuto in Francia, dopo decenni di prova, un esito quasi sempre poco lieto, e mal si confà all'arte contemporanea tanto libera e individuale. Noi invece si vuol significare che gli acquisti forzati, per ragioni spesso più politiche che artistiche, nelle esposizioni sono stati non ultima causa dello sperpero di danaro in opere che presto sono a tutti apparse insignificanti; e del decadimento di questa Pinacoteca. Certo non s'ha da escludere per

queste compere il gran mercato delle pubbliche esposizioni; ma a formare con avvedutezza una Galleria che come questa, accanto ad opere rare ed ammirabili, contiene tante opere poco rappresentative e ha ancóra il danno di tante lacune, stimiamo che sia più utile la ricerca di statue, dipinti, disegni, ecc. anche nelle raccolte private, nelle pubbliche vendite, nelle così dette mostre individuali oggi tanto frequenti, e più negli studi stessi degli artisti. Certo se ne gioverebbe anche il bilancio.

Come conciliare la necessità di aiutare le esposizioni piccole e grandi, nazionali e internazionali, con questa necessità di comperare solo quel che occorre a ben costituire e sostenere il durevole decoro di questa Galleria? Bisogna che le compere nelle esposizioni si chiamino, come avviene dovunque all'estero, compere dello Stato e non precisamente compere per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, anche per evitare discussioni sul presunto obbligo giuridico di tenere sempre esposto nella Galleria quello che per essa è stato comprato. Tra queste compere dello Stato che dovranno avere sempre un'alta dignità e originalità d'arte, si potrà fare súbito, o dopo una prima e breve esposizione in una speciale sala destinata nella Galleria agli acquisti recenti,

una severa cernita e distribuire nei Ministeri, nei pubblici palazzi, magari in deposito presso i musei civici o presso i palazzi provinciali e comunali, le opere di autori già meglio rappresentati in questa raccolta e le opere che non sembrano indiscutibilmente eccellenti, riservando solo queste poche anzi pochissime alla Galleria. Niente impedirà che periodicamente si riesaminino gli elenchi delle opere di proprietà dello Stato sparse per l'Italia e che alcune sieno ricondotte nella Galleria nazionale romana o per mostre temporanee o per una revisione di giudizio che è fatale quando si tratta di autori viventi e di scuole in divenire.

È qui il luogo di parlare delle molte e quasi tutte pregevoli opere d'artisti stranieri comprate per la Galleria in questi ultimi anni e di rispondere alla particolare domanda rivoltaci dall'E. V. su questo punto.

Dato che le somme stanziate per le Belle Arti in Italia non sono ingenti (65.000 lire all'anno) nè potranno per molti anni diventarlo, e che per giunta il prezzo delle opere d'arte anche moderna è in questi anni aumentato, vuoi perchè è aumentato il co-

sto generale della vita, vuoi perchè si sono moltiplicati gli artifici dei mercanti e degli accaparratori col moltiplicarsi delle domande dei privati raccoglitori, noi proponiamo che per alcuni anni non si acquistino più opere d'arte straniera, ma solo opere d'arte italiana, così da riempire le troppe lacune di questa Galleria dal 1800 in qua.

Non facciamo questa proposta senza dolore, perchè sappiamo il fervore della creazione artistica oggi di là dai confini. Ma la bella raccolta che ora si vede esposta nel Salone degli stranieri alla Galleria Nazionale e che è stata fatta secondo il caso di quanto si è incontrato nelle Biennali veneziane o a Roma nel 1911, pare incoerente e quasi inutile alla cultura degli artisti e del pubblico perchè non s'è seguito un logico criterio nell'iniziarla, riunendo qui prima di tutto opere di quegli artisti stranieri che hanno veramente dato all'arte contemporanea nuovi indirizzi, ideali o tecnici: un quadro cioè di David, di Delacroix, di Ingres, di Turner, di Courbet, di Manet, di Degas, di Renoir, di Cézanne, di Puvis de Chavannes, di Carrière, di Monet, di Whistler, di Böcklin, di Von Marées, di Leibl. Lungo e costoso lavoro. Ma se in questi dieci anni fossero state dedicate ad esso le 300 mila lire spese per queste ope-

re straniere (nè allora i prezzi per dipinti di questi autori erano saliti alle altezze di oggi), questa Galleria potrebbe oggi vantare una piccola raccolta degna di stare al confronto e forse superare le piccole preziose raccolte di moderna arte straniera che si trovano al Metropolitan di Nuova York o nella Galleria Nazionale di Berlino o al Belvedere di Vienna. Ad ospitare le più belle e gustose opere degli stranieri che intervengono alle Biennali veneziane bastava, e basterà, la Galleria Veneziana d'arte moderna che s'avvia ad essere una delle più notevoli d'Europa e per ciò potrà, se qui venisse a mancare lo spazio, accogliere in deposito anche questi cinquanta dipinti.

Veda l'E. V. se, interrompendo gli acquisti fortuiti e disordinati, si possano trovare fin d'ora i mezzi per cominciare a porre in atto questo altro programma che potrebbe un giorno compire, in questa Galleria, il quadro storico del corso dell'arte italiana nell'Ottocento, collocandovi accanto le pietre miliari del cammino percorso dall'arte nel resto d'Europa; e potrebbe dare ai giovani artisti l'aiuto di conoscere direttamente le opere dei loro apostoli e profeti, fuori degl'indovinelli delle riproduzioni fotomeccaniche.

Se le risoluzioni di V. E. saranno favo-

revoli a questo piano, il Direttore della Galleria dovrà curare di riunire qui prima di tutto qualche dipinto di quelli stranieri che più devotamente sono venuti a formarsi d'oltremonte sull'arte nostra, dai Puristi tedeschi ai Prerafaelliti inglesi, da Puvis de Chavannes a Lenbach; e di quelli che più direttamente hanno influito sui pittori nostri, come ad esempio Mariano Fortuny sui napoletani e romani intorno al 1870. In ogni modo, alla conoscenza della pittura e scultura straniera quali esse apparirebbero qui se si continuasse la raccolta iniziata negli ultimi quindici anni cogli stessi criteri eclettici ed occasionali, gli artisti e il pubblico potranno arrivare sia visitando le piccole e brevi mostre da tenere nello stesso palazzo della Galleria, sia accorrendo alle esposizioni internazionali d'arte che, salvo l'eccezione del 1911, sono state da venticinque anni un privilegio della sola Venezia: meritato privilegio che però bisognerebbe qualche anno interrompere, d'accordo con la stessa Venezia, per badare alla cultura, al gusto, all'economia delle altre città d'Italia.

Gli acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna non potranno essere fatti, come già abbiamo detto, dal solo Direttore. In Francia, ad esempio, gli acquisti pel Museo d'Arte Moderna al Luxembourg spettano per la maggior parte a una commissione speciale che è presieduta dal Direttore Generale delle belle arti, e di cui non fa parte alcun artista. Solo le compere ai tre grandi *Salons* spettano ad una molto numerosa commissione d'artisti, ma le opere acquistate così dallo Stato non vanno tutte al Luxembourg e sono disseminate a Parigi e in provincia nei pubblici edifici e in altre raccolte. Più, il Direttore o Conservatore del Museo stesso, facendo parte della Commissione dei musei che è composta dai Conservatori di tutti i Musei Nazionali, può sempre proporre altre compere limitatamente alle somme disponibili. In casi d'importanza eccezionale il Conservatore del Museo del Luxembourg, ottenuto il consenso della suddetta commissione consultiva, reca la sua proposta davanti al Consiglio dei musei nazionali per l'approvazione definitiva. Così ad esempio, sono stati di recente comprati per 300 mila franchi i *Ritratti di famiglia* di Degas, e poi dello stesso Degas per altri

150 mila franchi altri tre dipinti: *Semiramide*, la *Città d'Orléans*, il *Ritratto di Desboutins*, e parecchi disegni.

Data dunque la necessità di dotare sollecitamente, come s'è detto, la Galleria di opere caratteristiche di ogni epoca e scuola italiana dell'800; dato che, se il lavoro di ricerca, di studio, di confronto può e deve essere accentrato nel Direttore della galleria stessa, è anche necessario che una commissione stabile, rinnovata di cinque in cinque anni, lo assista di frequente per deliberare sulle proposte di lui e su quelle che le potessero sottoporre altri suoi membri: noi proponiamo all'E. V. che venga creata, per le compere e per l'ordinamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, una commissione composta del Direttore stesso, di tre artisti, pittori o scultori, e di uno scrittore d'arte. La quale composizione mista d'artisti e di scrittori noi stimiamo più capace di restare libera da ogni pregiudizio «di generi e maniere».

Confermiamo, salvo gli espliciti obblighi legali assunti dal Ministero della Pubblica Istruzione quando ha accettato lasciti o doni, la lista delle opere da allontanare per ora da questa Galleria, quale fu compilata dalla Commissione nominata dal Ministro Credaro nel 1912 e dal Ministro accettata.

Accludiamo un elenco di altre opere che sono state acquistate dallo Stato dopo quell'anno e per le quali ci sembra ugualmente opportuno trovare un'altra destinazione fuori della Galleria Nazionale.

Raccomandiamo alla nuova Direzione di raccogliere con maggiore abbondanza e continuità disegni originali degli artisti già rappresentati nella Galleria. Nelle nostre gloriose pinacoteche d'arte medievale e moderna, i Gabinetti dei Disegni contengono tesori per lo studio degli antichi artisti. È bene salvare in tempo questi documenti, che hanno spesso uno squisito pregio d'arte, anche per gli artisti contemporanei.

Concludendo, noi crediamo, Eccellenza, che una prospera vita non possa essere assicurata alla Galleria nazionale d'Arte Moderna se non le si dà finalmente una direzione responsabile e continua, capace ed autorevole, sorretta da consiglieri colti, esperti, equanimi, amanti d'ogni manifestazione d'arte contemporanea. Solo allora questo centro di raccolta e di studio potrà dalla Capitale del Regno rivelare i passaggi e i legami tra l'arte antica e la nuova, dare ai migliori la sicurezza d'una rinomanza durevole, confortare i giovani ad aver fede nel-

l'avvenire, e, nella presente crisi di rinnovamento e di libero ritorno alle nostre tradizioni più pure e più sicure, suscitare l'attenzione e guidare il gusto del pubblico verso ogni forma d'arte che sia sincera, meditata ed originale.

Roma, 15 novembre 1919.

Firmati: F. P. Michetti
Leonardo Bistolfi
Ugo Ojetti, *relatore.*

INDICE DEI NOMI DI LUOGHI E DI PERSONE.

Adanclissi, 89.
Aelst, Pietro (di), 29.
Albany (la contessa d'), 107.
Alberti L. B., 89.
Albertolli Giocondo, 132.
Alciati Evangelina, 234.
Alessandria d'Egitto, 92.
Ancona, 202.
Angelini Costanzo, 261.
Aosta (il duca d'), 77, 135.
Appiani Andrea, 132, 142, 261.
Aquileja, 15, 18, 24, 35, 50, 66, 241.
Arco, 50.
Arienti Carlo, 261.
Asolo, 100, 105, 106.
Attems (la famiglia), 20.

Baccelli Alfredo, 136.
Baccelli Guido, 253, 255, 258, 259, 260, 266.
Bacci Peleo, 198.
Bacilieri, il cardinale, 35.
Baciocchi Elisa, 97, 131.
Badile Elena, 76.
Banti Cristiano, 261.
Baracca Francesco, 85.
Barbantini Nino, 220.
Barga, 88.
Baroni Eugenio, 81, 241.
Bartolini Lorenzo, 216, 262.
Basaiti Marco, 138.
Bassano, 45, 105, 106, 118.
Battisti Cesare, 26, 28, 85.
Bazzani Cesare, 264.
Bellini Gentile, 138.
Belluno, 36.
Benedetto XIV, 19.
Benvenuti Pietro, 261.
Beraldini Ettore, 239.
Berenini Agostino, 192.
Bergamo, 118, 181, 245.
Berlino, 48, 66, 68, 113, 270.
Berrettini Pietro (da Cortona), 130.
Bertini Giuseppe, 261.
Bevilacqua (la duchessa), 220.
Bezzuoli Giuseppe, 261.
Biaggini Alfredo, 93.
Bistolfi Leonardo, 88, 233, 241, 275.
Boccioni Umberto, 228, 229.
Boecklin Arnoldo, 269.
Boldini Giovanni, 177, 178.
Bologna, 142, 146, 184, 192.
Bonaparte Letizia, 97.
Boni Giacomo, 64.
Bonington R. P., 110.
Bonsignori Francesco, 75.
Bonzagni Umberto, 240.
Borghese Paolina, 97.
Borrani Edoardo, 261.
Bosía Agostino, 233, 239, 240.
Bossi Giuseppe, 142.
Bramante da Urbino, 89.
Brass Italo, 21.
Brescia, 36.

Bressanone, 36.
Brindisi, 217.
Brocchi Amedeo, 93.
Bronzino (Angiolo Allori), 141.
Brozzi Renato, 93.
Brunellesco Filippo, 89.
Bruno fiorentino, 195.
Bruxelles, 67, 134.
Budapest, 48.
Buffalmacco, 195.
Buonarroti Michelangelo, 60, 178, 203.
Burano, 223.
Byron Georges, 100.

Cagni Umberto, 4, 10.
Calandra David, 241.
Calza Gino, 10.
Cambellotti Duilio, 242.
Camuccini Vincenzo, 261.
Canal Antonietta, 106, 107.
Canal Antonio, 110.
Canal Pietro, 107.
Canonica Gregorio, 60.
Canova Antonio, 81, 82, 83, 97-108.
Caporetto, 57, 227.
Cappello Vittorio, 201.
Caprin Giuseppe, 9.
Carducci Giosuè, 57.
Carena Felice, 237.
Carlo Alberto, 216.
Carlo quinto, 178.
Caroto Giovanni, 75.
Carpaccio Vittore, 138, 149.
Carpi Aldo, 240.
Carrà Carlo, 70.
Carrara, 83, 167, 168.
Carrière Eugène, 209, 210, 234, 269.
Casciaro Giuseppe, 235.
Casorati Felice, 221, 223, 237, 239.
Castaldi Andrea, 261.
Cavalcaselle G. B., 68.
Cavalleri Ferdinando, 261.
Cavallino Bernardo, 181.
Caviglia Enrico (il generale), 114.
Cecioni Adriano, 227.
Cellini Benvenuto, 218.
Cena Giovanni, 249.
Cerano (G. B. Crespi), 181.
Cézanne Paul, 165, 181, 208, 229, 231, 237, 269.
Chessa Gigi, 240.
Chiabrera Gabriello, 132.
Chiesa Damiano, 28.
Chini Galileo, 235.
Chioggia, 118.
Ciardi Beppe, 235.
Ciardi Emma, 235.
Cimabue, 197.
Claudio, imperatore, 91.
Clemenceau Giorgio, 49, 51, 207-211.
Clemente nono, 175.
Clesio Bernardo (il cardinale), 24, 28, 29, 31.
Colleoni Guardino, 117.
Conegliano Veneto, 45.
Coronini (la famiglia), 17.
Costa Nino, 227, 257.
Costantini Celso, 31, 241.
Courbet Gustave, 269.
Crauglio, 117.
Credaro Luigi, 28, 259, 262, 273.
Cremona, 127.
Cremona Tranquillo, 173, 179, 228, 256.
Crespano Veneto, 106, 107.
Crispi Francesco, 254.
Cusin Federico, 223.

Dal Zotto Antonio, 111.
Damerini Gino, 221.
D'Annunzio Gabriele, 15, 214, 215, 217, 222, 223.

David J. Louis, 104, 269.
Dazzi Arturo, 78-83, 93.
De Biasi Agostino, 240.
Degas Edgar, 181, 208, 228, 231, 269, 272.
Delacroix Eugène, 76, 110, 269.
De Nittis Giuseppe, 177, 178, 256.
Desenzano, 118.
Di Prampero Antonino, 116.
Dolfin Daniele (il patriarca), 116.
Dolfin Dionigi (il patriarca), 115.
Doria Andrea, 218.
D'Orsi Achille, 256.
Dosso Dossi, 24.
Drei Ercole, 93.
Dresda, 48, 68.

Eleonora da Toledo, 141.
Elgin (Lord), 144.
Endrici, vescovo di Trento, 31.
Enrico terzo, re d'Inghilterra, 68.
Este, 118.
Evenepoel Henri, 208, 209.

Falchetti Arturo, 234.
Falier Giovanni, 106.
Faruffini Federico, 179, 256.
Fattori Giovanni, 114, 179, 257, 258, 261.
Ferdinando primo, imperatore, 106.
Ferdinando terzo, imperatore, 19.
Ferrara, 24.
Ferro Cesare, 234.
Feti Domenico, 181.
Filippo primo di Parma, 142.
Filzi Fabio, 28.
Firenze, 17, 25, 36, 44, 85, 107, 114, 115, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 134, 140, 142, 146, 156, 158, 178, 188, 194, 203, 216, 217, 228, 245, 253, 264.
Foch, il Maresciallo, 45.
Fogolari Gino, 50, 52.
Fogolino Marcello, 24.
Foligno, 202.
Fontanesi Antonio, 179, 245, 257.
Fortuny Mariano, 271.
Foscolo Ugo, 100.
Fradeletto Antonio, 236.
Fragiacomo Pietro, 178.
Francesco de' Medici, 141.
Francesco Giuseppe, imperatore, 5, 66.
Francesco primo, imperatore, 5, 6, 10.

Gainsborough Thomas, 110.
Gallori Emilio, 92.
Gamba Enrico, 261.
Garibaldi Giuseppe, 56, 81, 92, 126.
Gaudenzi Pietro, 93.
Geffroy Gustave, 207.
Genova, 125, 133, 173, 194.
Ghirlandaio Domenico, 140, 146, 149, 194, 195.
Ghislandi Domenico, 181.
Giachetti Giulio, 241.
Gibilterra, 215.
Giolitti Giovanni, 234.
Giordani Pietro, 100.
Giorgio da Verona, 203.
Giotto, 165, 173, 197.
Giovanni pisano, 193.
Girolamo dai Libri, 75, 76.
Giulio secondo, 178.
Giunta pisano, 193.
Giuseppe secondo, imperatore, 20.

Goethe Volfango, 233.
Gola Emilio, 235.
Goldoni Carlo, 20.
Gorizia, 11-22, 36, 37, 38, 50.
Goya F. J., 230.
Gozzoli Benozzo, 194.
Grandi Giuseppe, 228, 256, 262.
Graz, 44.
Grigoletti Michelangiolo, 261.
Grimani conte Filippo, 35.
Grosso Giacomo, 233.
Grubicy Vittore, 235, 236.
Guardi Francesco, 110.
Guercino (G. F. Barbieri), 176.
Guglielmo secondo, 54.

Heine Enrico, 23, 24, 30.
Hodler Ferdinand, 239.
Hugo Victor, 81.

Ingres Dominique, 74, 230, 231, 269.
Irolli Vincenzo, 235.
Istria, 3, 7.

Kandler Pietro, 9.

Lafontaine (il cardinale), 35.
Landi Gaspare, 261.
Lantieri (la famiglia), 20, 21.
Lasinio Carlo, 197.
Leibl Wilhelm, 269.
Lenbach, Franz von, 271.
Leonardo da Vinci, 163.
Leone X, 29, 67, 178.
Leoni Leone, 218, 219.
Leopoldo II, imperatore, 20.
Lessing G. E., 98.
Lione, 89.
Lipparini Lodovico, 261.
Lloyd George, 51.
Londra, 67, 69, 98, 143, 159.
Longhi Roberto, 231.
Lorenzo il Magnifico, 178.
Loreto, 68.
Loria Lamberto, 153.
Lotto Lorenzo, 74.
Lucca, 85, 127, 156.
Luppi Ermenegildo, 93.
Luzio Alessandro, 67.

Machiavelli Zanobi, 195.
Madrid, 68.
Maggi Cesare, 234.
Manacorda Guido, 156.
Mancini Antonio, 235.
Manet Edouard, 76, 110, 207, 208, 210, 228, 231, 269.
Mantegna Andrea, 73, 74.
Mantova, 24, 50, 66-71, 72, 127.
Marano Lagunare, 42.
Margherita, la Regina, 135.
Mariá Luisa, reggente d'Etruria, 196.
Marmont, duca di Ragusa, 5.
Martina Umberto, 221, 223.
Martini Arturo, 223.
Martini Ferdinando, 254.
Martini Simone, 195.
Marussig Guido, 221.
Masaccio, 230.
Masèr, 145.
Mengs Raffaello, 109.
Mentana, 89.
Merlengo, 115.
Mestre, 45.
Mestrovic Ivan, 156.
Metaponto, 154.
Meunier Costantin, 82, 247.
Michetti Francesco Paolo, 177, 275.
Milano, 44, 76, 98, 100, 118, 125, 132, 142, 173, 178, 218, 236, 244, 254, 264.
Mirano, 120.
Moceto Girolamo, 74.
Modena, 127, 145.
Moggioli Umberto, 221, 222.

Molmenti Pompeo, 153, 203, 204.
Monaco, 48, 134.
Monet Claude, 181, 208, 209, 210, 228, 250, 269.
Monforte di Verona, 76.
Montagna Bartolomeo, 74.
Montecchio Maggiore, 117.
Monza, 264.
Morbelli Angiolo, 236, 248.
Moreau Gustave, 208.
Morelli Domenico, 177, 256.
Moretto da Brescia, 75.
Morgan Pierpont, 115.
Moschetti Andrea, 119.
Müller Alfredo, 240.
Murat Carolina, 97.
Murat Giovacchino, 97.
Mussini Luigi, 227.

Napoleone I, 5, 10, 23, 81, 82, 97, 99, 100, 106, 109, 141.
Napoli, 100, 106, 125, 126, 133, 143, 253, 260, 264.
Nervesa, 45, 47, 111, 113.
Netti Francesco, 227.
Nicodemi Giorgio, 98.
Nitti Francesco Saverio, 168.
Nomellini Plinio, 178.
Noventa, 46.
Noventa Vicentina, 18.
Nuova York, 270.

Oberdan Guglielmo, 85.
Oderzo, 45. 46.
Odescalchi Baldassarre, 254.

Pacassi Niccolò, 20.
Pacchioni Guglielmo, 156.
Padova, 19, 36, 45, 85, 107, 118, 121.
Palagi Pelagio, 261.
Palermo 125, 128, 264.
Panerai Ruggero, 235.
Paolo terzo, 178.
Parenzo, 37.
Parigi, 67, 74, 78, 158, 174, 177, 197, 207, 208, 272.
Parma, 127, 142, 253.
Pascoli Giovanni, 88.
Pellizza Giuseppe, 244-251.
Penagini Siro, 240.
Perazzi Costantino, 254.
Perugino Pietro, 163.
Pesaro (galleria) 244.
Petrarca Francesco, 55.
Piacentini Marcello, 77, 78, 93.
Piacentini Pio, 253.
Piacenza, 127.
Pica Vittorio, 237.
Picasso Pablo, 237.
Piccio (Giovanni Carnevali), 179, 256.
Pier della Francesca, 231.
Pietrogrado, 117.
Pietro Leopoldo granduca di Toscana, 143.
Piove di Sacco, 115.
Pisa, 114, 149, 156, 192, 193-198.
Pisanello Vittore, 218.
Pissarro Camillo, 228.
Plezzo, 19.
Poccetti Bernardino, 130.
Poggi Giovanni, 140.
Pola, 3, 10, 18, 37, 50, 90.
Pomi Alessandro, 221, 223.
Pordenone, 45.
Pordenone, pittore, 102.
Portoferraio, 216.
Portogruaro, 36, 45.
Possagno, 97-108.
Poussin Nicola, 70, 230, 231.
Prassitele, 176.
Previati Gaetano, 236, 240, 258.
Pugliese-Levi Clemente, 235.
Puvis de Chavannes, 269, 271.

Quarto dei Mille, 81.

Raffaelli Jean-François, 207, 209.
Raffaello Sanzio, 29, 66-71, 89, 163.
Ravenna, 48.
Reggio Emilia, 127.
Rembrandt H. Van Rijn, 230.
Reni Guido, 194.
Renoir Auguste, 181, 208, 228, 230, 248, 269.
Reynolds Joshua, 110.
Ricci Corrado, 163.
Ridolfi Carlo, 139.
Riva, 50.
Rizzo Antonio, 199-204.
Roccatagliata-Ceccardi Ceccardo, 136.
Rodin Auguste, 81, 82, 207, 208, 210.
Roma, 4, 5, 24, 33, 54-65, 68, 77, 83, 88, 89, 90, 92, 93, 98, 105, 136, 146, 148, 150, 153, 156, 173, 182, 187, 188, 202, 212, 216, 218, 219, 222, 233, 236, 242, 245, 253, 275.
Romanelli Pasquale, 216.
Romanelli Raffaello, 216.
Romanelli Romano, 212-219, 241, 242.
Romanino Girolamo, 24.
Romanziol, 45, 48.
Rosa Ercole, 89, 256.
Rosadi Giovanni, 162, 163, 264, 265.
Rossi Gino, 221, 223, 238.
Rosso Medardo, 228.
Rovereto, 50.
Rovigno, 50.
Rovigo, 118.
Rubens Pietro-Paolo, 76.
Rubino Edoardo, 241, 243.
Ruffini Francesco, 243.
San Donà di Piave, 45, 46.
Sansovino Jacopo, 129.
Sartori-Canova G. B., 102, 106.
Sauro Nazario, 85.
Schiavon Natale, 261.
Schiavo Paolo, 195.
Scutari, 201.
Sedej, arcivesc. di Gorizia, 14.
Segantini Giovanni, 88, 165, 177, 228, 245, 247, 248, 257, 258.
Selva Attilio, 78, 242.
Selvatico Riccardo, 256.
Semeghini Pio, 223.
Serra Enrico, 257.
Settimio Severo, imperat., 5.
Sibellato Ercole, 221, 222.
Signorini Telemaco, 227, 261.
Siviero Carlo, 235.
Soave, 75.
Soderini Pietro, 114.
Sodoma (G. Bazzi), 194.
Soffici Ardengo, 226-231.
Stendhal, 178.
Stoccolma, 134.
Strà, 45, 119.
Strassoldo (la famiglia), 20.
Strozzi, 181.
Stupinigi, 127.
Supino I. B., 197.
Susegana, 45.

Taranto, 216.
Tavernier Andrea, 234.
Thurn-Valvassina (la famiglia), 20.
Tiepolo G. B., 43, 44, 47, 49, 67, 73, 76, 109-121, 152.
Tietze Hans, 51.
Tintoretto (J. Robusti), 110, 129, 173, 230, 248.
Tito Ettore, 173, 178.
Tiziano, 73, 75, 110, 129, 138, 139, 146, 149, 152, 175, 179.
Tolmino, 19.

Tommasi Adolfo, 235.
Torino, 44, 173, 232-243, 249, 253, 255, 256, 264.
Torlonia Leopoldo, 254.
Tortona, 244.
Toscanelli Nello, 198.
Toti Enrico, 77-83, 85.
Toulouse-Lautrec Henri, 209.
Trajano, imperatore, 89.
Trentacoste Domenico, 78, 216, 241.
Trentini Guido, 238, 239.
Trento, 11, 18, 23-33, 36, 37.
Treviso, 36, 45, 115, 145.
Tribolo Niccolò, 131.
Tridenti Carlo, 79.
Trieste, 9, 11, 18, 37, 50, 67, 76, 117.
Tripoli, 90.
Turbie di Montecarlo, 89.
Turner J. M. W., 110, 269.

Udine, 19, 36, 42, 49, 115, 117, 121.
Umberto primo, 127, 254.

Valdobbiadene, 145.
Vallona, 217.
Van Gogh Vincent, 250.
Vasari Giorgio, 67, 75, 130, 195.
Vela Vincenzo, 256.
Venezia, 10, 19, 38, 44, 47, 50, 52, 53, 76, 100, 110, 111, 113, 119, 125, 126, 129, 132, 138, 139, 141, 148, 149, 188, 194, 199-204, 214, 220, 225, 236, 237, 238, 256, 264, 271.
Venturi Adolfo, 195, 231.
Verdenberg (la famiglia), 17.
Verdi Giuseppe, 136.
Verolanova, 118.
Verona, 4, 72-76, 118, 238.
Veronese Paolo, 46, 48, 73, 76, 110, 129, 245.
Verrocchio Andrea, 163.
Versailles, 56.
Vicenza, 36, 76, 117, 118, 200.
Vienna, 19, 21, 48, 49, 50, 51, 66, 67, 81, 82, 89, 121, 134, 270.
Vignola (Giacomo Barocci), 60.
Visconti Venosta Emilio, 159.
Vitruvio, 91.
Vittorio Emanuele secondo, 126, 150.
Vittorio Emanuele terzo, 125-137.
Vittorio Veneto, 36, 45, 57, 227.
Vollard Ambroise, 228.
Volpedo, 244, 247.
Von Marées Hans, 269.

Washington Georges, 97.
Whistler F. M. N., 269.
Wildt Adolfo, 241.
Wilson Woodrow, 51, 91, 191.
Winckelmann J. J. 98, 109.

Zanardelli Giuseppe, 78.
Zanelli Angelo, 93.
Zolla Venanzio, 234.

INDICE.

Prefazione. . . . . Pag. v

I. **Dopo la guerra**. 1

Pei monumenti di Pola 3

Gorizia. 11

Il Castello del Buon Consiglio 23

Le chiese rovinate dalla guerra 34

Bellezze perdute 41

L'arte si paghi con l'arte. 47

La Germania giù dal Campidoglio . . . 54

Gli arazzi di Mantova 66

Il Mantegna e il Veronese sotto bandiera rossa. 72

Il monumento a Enrico Toti 77

Monumenti alla vittoria 84

II. **Durante la guerra** 95

Canòva sotto il Grappa 97

Tiepolo massacrato 109

III. **L'arte e lo Stato** 123

I palazzi che non sono più del Re . . . 125

I quadri a casa loro. 138

L'arte è di tutti ovvero le stelle non sono degli astronomi. 150

L'arte che s'insegna. 161

La corsa all'arte 172

Le due torri e le quattro torri di Bologna. 184

La rovina del Museo di Pisa 193

L'agonia d'un capolavoro. 199

IV. **Arte d'oggi** . . . . Pag. 205
I ritratti del signor Clemenceau . . . 207
Le medaglie di Romano Romanelli . . 212
Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia. 220
Soffici 226
L'Esposizione di Torino 232
Pellizza 244
Per la Galleria nazionale d'Arte moderna in Roma 253

Indice dei nomi di luoghi e di persone. . . 277

ROMANZI ITALIANI

EDIZIONI TREVES.

I volumi segnati con ⋆ sono in corso di ristampa.

Adolfo **Albertazzi.**

Ora e sempre . . . L. 2 50
Novelle umoristiche . . 2 50
In faccia al destino . . 5 —
Il zucchetto rosso. . . 5 —
Il diavolo nell'ampolla . 3 —

Sibilla **Aleramo.**

Il passaggio. . . . . 5 —
Una donna . . . . . . 5 —

Riccardo **Alt.**

O uccidere, o morire. . 2 50

Ciro **Alvi.**

Gloria di re. 2 50

Guglielmo **Anastasi.**

Eldorado 2 50
La rivale. 2 50
La vittoria; La sconfitta. 2 50

Diego **Angeli.**

L'orda d'oro. . . . . 5 —
Centocelle . . . . . 5 —
Il crepuscolo degli Dei . 5 —
Il Confessionale . . . 4 —

Paolo **Arcari.**

La faccia che non capisce 3 —

Luigi **Archinti.**

Il lascito del Comunardo. 2 50

Massimo **d'Azeglio.**

Niccolò De Lapi. 2 vol. . 5 —
Ettore Fieramosca . . 2 50

Pierangelo **Baratono.**

Commenti libro delle fate 3 —

A. G. **Barrili.**

Capitan Dodèro . . . 2 50
Santa Cecilia 2 50
⋆Il libro nero . . . . 3 —
I Rossi e i Neri. 2 vol. 5 —
Confess. di Fra Gualberto. 2 50
Val d'Olivi 2 50
Semiramide 2 50
Notte del commendatore. 2 50
Castel Gavone 2 50
Come un sogno . . . 2 50
Cuor di ferro e Cuor d'oro. 2 volumi . . . . . 5 —
Tizio Caio Sempronio . 2 50

A. G. **Barrili.**

L'Olmo e l'Edera . . L. 2 50
Diana degli Embriaci . 5 —
Il merlo bianco . . . 2 50
— Ediz. in-8 illustr. . 6 50
La donna di picche . . 2 50
Conquista d'Alessandro . 2 50
Il tesoro di Golconda . . 2 50
L'XI comandamento . . 2 50
Il ritratto del diavolo . 2 50
Il Biancospino 2 50
L'anello di Salomone. . 2 50
O tutto o nulla . . . 2 50
Amori alla macchia . . 5 —
Monsù Tomè 2 50
Fior di mughetto. . . 2 50
Dalla rupe 2 50
Il Conte Rosso. . . . 2 50
Lettore della Principessa. 5 —
— Ediz. in-8, illustr. . 6 50
Casa Polidori 2 50
La Montanara. 2 vol. . 5 —
— Ediz. in-8, illustrata. 3 —
Uomini e bestie . . . 2 50
Arrigo il Savio. . . . 2 50
La spada di fuoco . . 2 50
Un giudizio di Dio . . 2 50
Il Dantino 2 50
La signora Àutari . . 2 50
La sirena. 2 50
Scudi e corone. . . . 2 50
Amori antichi 2 50
Rosa di Gerico. . . . 2 50
La bella Graziana. . . 2 50
— Ediz. in-8, illustr. . 3 —
Le due Beatrici . . . 2 50
Terra Vergine 2 50
I figli del cielo . . . 2 50
La castellana 2 50
Il prato maledetto . . 2 50
Galatea 2 50
Il diamante nero . . . 2 50
Raggio di Dio 2 50
Il ponte del Paradiso . 2 50
Fior d'oro 2 50
Tra cielo e terra . . . 2 50

Emilio **De Marchi.**
Redivivo . . . . . . L. 2 50
Col fuoco non si scherza. 5 —
Demetrio Pianelli. 2 vol. 5 —

Federico **De Roberto.**
Una pagina della storia dell'amore. 2 50
La sorte 2 50
La messa di nozze; Un sogno; La bella morte . . . 5 —
L'albero della scienza . 4 —
Le donne, i cavalier'... In-8, con 100 incisioni . .10 —
I Vicerè. 2 volumi. . .10 —

Salvatore **Di Giacomo.**
Novelle napolitane . . 5 —

Paola **Drigo.**
La Fortuna . . . . . . 5 —
Codino. . . . . 5 —

Paulo **Fambri.**
Pazzi mezzo e serio fine. 3 —

Onorato **Fava.**
Per le vie 2 50
La Rinunzia 2 50
Gazzella . . . . 5 —

Ugo **Fleres.**
L'anello 2 50

Folchetto (J. Caponi).
Novelle gaje . . . . 5 —

Ferdinando **Fontana.**
Tra gli Arabi 2 50

Anna **Franchi.**
Chi canta per amore..... 3 —

T. **Gallarati-Scotti.**
Storie dell'amore sacro e dell'amore profano. . . . 5 —

Piero **Giacosa.**
Specchi dell'enigma . . 5 —
Il gran cimento . . . . 4 —
Anteo . . . . 5 —

Cosimo **Giorgieri-Contri.**
L'amore oltre l'argine . 5 —
La tavola del Cambio . 3 —

Adolfo de **Gislimberti.**
Il sacrificio d'un'anima . 2 50
Il mistero di Valbruna . 2 50

Guido **Gozzano.**
L'altare del passato . . 3 —
L'ultima traccia . . . . 5 —

O. **Grandi.**
Macchiette e novelle. . 2 50
Destino 2 50

O. **Grandi.**
Silvano . . . . . . L. 2 50
La nube 2 50
Per punto d'onore . . 4 —
— Edizione economica . 2 50

Eleonora **Grey.**
Della vita di un Pierrot 4 —

Luigi **Gualdo.**
Decadenza 2 50

F. D. **Guerrazzi.**
La battaglia di Benevento. Veronica Cybo. 2 vol. . 5 —
L'assedio di Firenze. 2 v. 5 —

Amalia **Guglielminetti.**
I Volti dell'Amore . . 5 —
Anime allo specchio . . 5 —
Le ore inutili . . . . 3 —

Andrea **Gustarelli.**
Le mie peccatrici. . . 5 —

Rosalia **Gwis-Adami.**
La Vergine ardente . . 5 —

Haydée (Ida Finzi).
Faustina Bon, romanzo teatrale fantastico. . . 5 —

Jarro.
L'assassinio nel vicolo della Luna 2 50
Il processo Bartelloni . 2 50
Apparenze. 2 vol. . . . 5 —
La duchessa di Nala. . 2 50
Mime e ballerine . . . 2 50
La moglie del Magistrato 3 —

Mattia **Limoncelli.**
La baccante. . . . . . 6 —

Paolo **Lioy.**
*Chi dura vince. . . . 4 —

Giuseppe **Lipparini.**
Il filo d'Arianna . . . 2 50

Paola **Lombroso.**
La vita è buona . . . 5 —

Cesarina **Lupati.**
La Leggenda della spada. 2 50

Manetty.
Il tradimento del Capitano. 2 volumi . . . . . 5 —

Giuseppe **Mantica.**
Figurinaio. In-8, illus. . 5 —

G. **Marcotti.**
Il conte Lucio 2 50
La Giacobina. 2 volumi. 6 50
Le spie. 2 vol. 6 50

Ferdinando **Martini.**
Racconti . . . . . . L. 2 50
Luigi **Materi.**
Adolescenti 2 50
Dora **Melegari.**
Caterina Spadaro . . . 5 —
La piccola m.lla Cristina. 5 —
La città del giglio . . 6 50
Mercedes.
Marcello d'Agliano . . 2 50
Maria **Messina.**
Le briciole del destino . 3 —
Alla deriva . . . . . 6 —
Guido **Milanesi.**
Thàlatta . . . . . . 5 —
Nomadi . . . . . . 5 —
Ànthy, romanzo di Rodi. 5 —
Nella scia 5
Paolo Emilio **Minto.**
Ombre, uomini e animali 5 —
Marino **Moretti.**
I pesci fuor d'acqua. . 5 —
Il sole del sabato . . . 5 —
La bandiera alla finestra. 5 —
Guenda . . . . 5 —
Conoscere il mondo . . 3 —
L'isola dell'amore. . . 6 —
E. L. **Morselli.**
Storie da ridere.... e da piangere . . . . 3 —
Luigi **Motta.**
(Edizioni in-8, illustrate).
Dominatore della Malesia. 6 50
— Edizione economica . 4 —
L'onda turbinosa . . . 5 —
— Edizione economica . 3 —
L'occidente d'oro . . . 6 50
— Edizione economica . 4 —
La principessa delle rose. 5 —
— Edizione economica . 3 —
Il tunnel sottomarino . 6 50
Fiamme sul Bosforo . . 5 —
— Edizione economica . 3 —
Il Vascello aereo . . . 5 —
— Edizione economica . 3 —
L'Oasi Rossa . . . . 5 —
Il Leone di San Marco . 5 —
— Edizione economica . 4 —
I tesori del Maelström . 5 —

Il Demone dell'Oceano . 2 50

Neera.
Crevalcore . . . . . L. 5 —
L'Indomani. In-8, illus. . 3 —
Una passione 2 50
La vecchia casa . . . 4 —
Duello d'anime. . . . 5 —
La sottana del diavolo . 5 —
Rogo d'amore . . . . 5 —
Crepuscoli di libertà. . 5 —
Ada **Negri.**
Le Solitarie 6 50
Dario **Niccodemi.**
Il romanzo di Scàmpolo . 6 —
Ippolito **Nievo.**
Le confessioni di un ottuagenario. 3 vol. . . . 7 50
Angelo di bontà . . . 2 50
A. S. **Novaro.**
L'Angelo risvegliato . . 4 —
Ugo **Ojetti.**
Donne, uomini e burattini 5 —
L'Amore e suo figlio. . 5 —
Mimì e la Gloria . . . 5 —
Antonio **Palmieri.**
Novelle Maremmane . . 5 —
I racconti della Lupa . 5 —
Alfredo **Panzini.**
Piccole storie del Mondo grande . . . . . . 4 —
La lanterna di Diogene. 5 —
Le fiabe della virtù. . 5 —
Santippe . . . . . . 5 —
La Madonna di Mamà . 5 —
Novelle d'ambo i sessi . 3 —
Viaggio di un povero letterato . . . . 6 —
Io cerco moglie! . . . 6 —
Ferdinando **Paolieri.**
Novelle selvagge . . . 3 —
Conte **G. L. Passerini.**
Il romanzo di Tristano e Isotta . . . . 5 —
Francesco **Pastonchi.**
Le Trasfigurazioni . . 5 —
Emma **Perodi.**
Caino ed Abele. . . . 2 50
*Suor Ludovica 2 50
Petruccelli della Gattina.
Il sorbetto della Regina. 2 50
Memorie di Giuda. 2 vol. 5 —

Petruccelli della Gattina.

Il Re prega. . . . . L. 2 50
Le notti degli emigrati a Londra. 2 50

Luigi **Pirandello.**

Erma bifronte . . . . 5 —
L'esclusa. . . . . . . 5 —
La vita nuda . . . . 5 —
Il fu Mattia Pascal . . 5 —
Terzetti . . . . 5 —
I vecchi e i giovani. 2 v. 6 50
La trappola. . . . . 5 —
Il turno; Lontano. . . 4 —
Si gira.... . . . . . 5 —
E domani, lunedì.... . . 5 —
Un cavallo nella luna . 3 —
Quand'ero matto.... . . 3 —
Tu ridi . . . . 6 —

Carlo **Placci.**

Mondo mondano . . . 2 50
In automobile 2 50

Marco **Praga.**

La Biondina. 2 50

Mario **Pratesi.**

Le perfidie del caso . . 2 50

Carola **Prosperi.**

La Nemica dei Sogni . 5 —
L'Estranea . . . . . 5 —
Vocazioni . . . . . . 3 —

Dino **Provenzal.**

Uomini, donne e diavoli. 3 —

Egisto **Roggero.**

Le ombre del passato . 2 50
Komokokis. In-8, illus. . 4 —
I racconti della mia Riviera . . . . 3 —

Andrea **Rota.**

L'idolatra . . . . . . 6 —

Gerolamo **Rovetta.**

*Sott'acqua . . . . . 5 —
Il primo amante . . . 5 —
*Novelle 2 50
*Il processo Montegù. . 2 50

Ferdinando **Russo.**

Memorie di un ladro. . 2 50
Il destino del Re. . . 2 50

Roberto **Sacchetti.**

Candaule. . . . . . . 4 —

Fausto **Salvatori.**

Storie di parte nera e Storie di parte bianca. . . 5 —

Baron. di **S. Maria** *(Fides).*

Vittoriosa! . . . . . L. 5 —
Vie opposte . . . . . . 5 —

Rosso di **San Secondo.**

Ponentino . . . . . . 5 —
La fuga . . . . 5 —
La morsa. . . . . . . 5 —
Io commemoro Loletta . 3 —

Michele **Saponaro.**

Peccato . . . . 5 —

Francesco **Sapori.**

La Trincea . . . . . . 5 —
Terrerosse . . . . . . 5 —
Idolo del mio cuore . . 3 —

G. A. **Sartorio.**

Romæ Carrus Navalis . 2 50
Tre novelle a Perdita . 5 —

Augusto **Schippisi.**

La colpa soave. . . . 5

Isabella **Scopoli-Biasi.**

L'erede dei Villamari . 2 50

Matilde **Serao.**

Suor Giovanna della Croce 5 —
La Ballerina . . . . 5 —
Ella non rispose . . . 5 —
Dopo il perdono . . . 5 —
Evviva la vita! . . . 5 —
La vita è così lunga! . 3 —

Serra-Greci.

Adelgisa 2 50
La fidanzata di Palermo. 2 50

Sfinge.

Dopo la vittoria . . . 2 50
La costola di Adamo. . 5 —
Il castigamatti. . . . 3 —

Valentino **Soldani.**

Viva l'Angiolo! . . . 2 50

Flavia **Steno.**

L'ultimo sogno. . . . 2 50
Il pallone fantasma . . 2 50
Così, la vita! 2 50
Fra cielo e mare . . . 2 50
La veste d'amianto . . 2 50
La nuova Eva 2 50
Il gioiello sinistro . . 2 50
Il sogno che uccide . . 2 50
Il miraggio 2 50
Oltre l'odio 2 50
Il volto della felicità . 3 —

Alice **Tartufari.**

Rete d'acciaio . . . . 5 —

Térésah (Teresa Ubertis).
Il corpo e l'ombra . L. 5 —
Il salotto verde . . . 5 —
La casa al sole. . . . 5 —

Federigo **Tozzi.**
Bestie . . . . 5 —
Con gli occhi chiusi. . 5 —
Tre Croci . . . . . . 5 —

I. **Trebla.**
Volontario d'un anno. - Sottotenente di complem. . 4 —

Alessandro **Varaldo.**
Un fanciullo alla guerra. 5 —
Le avventure . . . . 3 —

L. A. **Vassallo.**
La signora Cagliostro . 4 —
Guerra in tempo di bagni. 3 —
La famiglia De-Tappetti. 3 50
Uomini che ho conosciuto. 5 —
Dodici monologhi . . . 3 50
Ciarle e macchiette . . 4 50
Diana ricattatrice. . . 3 50
Parla Gandolin . . . 4 —
*Il pupazzetto tedesco . 3 —
Il pupazzetto spagnolo . 3 —
Il pupazzetto francese . 3 —

Giovanni **Verga.**
Storia di una capinera. 4 —
— Edizione economica . 2 50
Eva. . . . . 3 —
Cavalleria rusticana . . 5 —
— Ediz. in-8, illustr. .12 —
Novelle 2 50
Per le vie 2 50
Il marito di Elena . . 2 50
Eros 2 50
Tigre reale 2 50
Mastro-don Gesualdo. . 5 —
Ricordi del capit. d'Arce. 2 50

Giovanni **Verga.**
I Malavoglia . . . L. 5 —
Don Candeloro e C. . . 2 50
Vagabondaggio. . . . 4 —
Dal tuo al mio. . . . 5 —

G. **Visconti-Venosta.**
Il curato d'Orobio. . . 5 —
Nuovi racconti . . . . 5 —

Mario **Vugliano.**
Gli allegri compari di Borgodrolo. Con disegni . . 2 50

Anita **Zappa.**
La Notte, racc. del 1915. 6 50

Remigio **Zena.**
La bocca del lupo . . 2 50
L'apostolo . . . . . . 5 —

Luciano **Zùccoli.**
La Compagnia della Leggera . . . . 5 —
L'amore di Loredana. . 6 —
Farfui . . . . 6 —
Ufficiali, sott'ufficiali, caporali e soldati.... . . . . 5 —
Il Designato. . . . . 5 —
Donne e Fanciulle . . 5 —
I lussuriosi . . . . . 4 —
Romanzi brevi . . . . 5 —
Primavera . . . . . . 5 —
La freccia nel fianco . 5 —
L'Occhio del Fanciullo . 5 —
La vita ironica . . . 5 —
Novelle prima della guerra . . . . 5 —
La volpe di Sparta . . 5 —
Roberta . . . . 5 —
Il maleficio occulto . . 5 —
Per la sua bocca . . . 6 —
Baruffa . . . . 5 —
L'amore non c'è più. . 5 —
La divina fanciulla . . 6 —

ROMANZI STRANIERI

EDIZIONI TREVES.

I volumi segnati con ★ sono in corso di ristampa.

FRANCESI.

Amedeo **Achard.**

Giorgio Bonaspada. 2 v. L. 5 —

Matthey **Arnould.**

★Lo Stagno delle suore grigie. 2 volumi . . . . . 5 —
Giovanni senza nome. 2 v. 5 —
Gli amanti di Parigi. 2 v. 5 —
La rivincita di Clodoveo. 2 50
★La Brasiliana 2 50
La bella Nantese . . . 2 50
La figlia del giudice d'istruzione. 2 volumi. . . 5 —
Zoè. 2 volumi . . . . 5 —
Un punto nero. . . . 2 50
Un genero 2 50
★La bella Giulia . . . 2 50
★La vergine vedova . . 2 50
Dieci milioni di eredità. 2 50
La figlia del pazzo . . 2 50
Castello della Croix-Pater. 2 50
★Zaira 2 50
L'impiccato della Baumette. 2 volumi . . . . 5 —

Arnould e **Fournier.**

Il Figlio dello Czar . . 2 50
L'erede del trono . . . 2 50

Balzac.

Memorie di due giovani spose 2 50
Piccole miserie della vita coniugale. 2 50
Papà Goriot. 2 50
Eugenia Grandet . . . 2 50
Cesare Birottò 2 50
I celibi:
 I. Pierina 2 50
 II. Casa di scapolo . 2 50
I parenti poveri:
 I. La cugina Betta . 2 50
 II. Il cugino Pons. . 2 50

Balzac.

Illusioni perdute:
 I. I due poeti; Un grand' uomo di provincia a Parigi . . . . L. 2 50
 II. Un grand'uomo di provincia a Parigi; Eva e David 2 50
Splendori e miserie delle cortigiane. 2 50
Giovanna la pallida . . 2 50
L'ultima incarnazione di Vautrin 2 50
Il deputato d'Arcis . . 2 50
L'Israelita 2 50
Orsola Mirouet. . . . 2 50
Il figlio maledetto. - Gambara. - Massimilla Doni . . 2 50

Adolfo **Belot.**

Due donne 2 50

Alessandro **Bérard.**

Cypris; Marcella . . . 2 50

Elia **Berthet.**

La tabaccaia 2 50
Il delitto di Pierrefitte. 2 50

Fortunato **Boisgobey.**

L'avvelenatore 2 50
La canaglia di Parigi . 2 50
L'orologio di Rosina. . 2 50
La casa maledetta . . 2 50
Il delitto al teatro dell'Opéra. 2 volumi . . . . . 5 —
Maria 2 50
Albergo della nobile Rosa. 2 50
Cuor leggero. 2 volumi. 5 —
Il segreto della cameriera. 2 50
La decapitata 2 50
La vecchiaia del signor Lecoq. 2 volumi . . . . . 5 —

Paolo **Bourget.**

Un delitto d'amore . L. 2 50
Andrea Cornelis 2 50
— Ediz. in-8 illustr. . 1 50
Enimma crudele . . . 2 50
— Ediz. in-8 illustr. . 1 50
Menzogne. 2 50
L'irreparabile 2 50
Il discepolo 2 50
Il fantasma 2 50
La Duchessa Azzurra . 4 —

Alessio **Bouvier.**

Madamigella Olimpia . 2 50
Il signor Trumeau . . 2 50
Discordia coniugale . . 2 50

Busnach e **Chabrillat.**

La figlia di Lecoq . . 2 50

Alfredo **Capus.**

Robinson . . . . 4 —

Enrico **Chavette.**

Quondam Bricheti. . . 2 50
*La stanza del delitto . 2 50
In cerca d'un perchè . 2 50
Un notaio in fuga . . 2 50

Vittorio **Cherbuliez.**

Miss Rovel 2 50
L'avventura di L. Bolski. 2 50
Samuele Brohl e comp. 2 50
L'idea di G. Testaroli . 2 50
Fattoria della cornacchia. 2 50

Giulio **Claretie.**

Il milione 2 50
S. E. il Ministro . . . 2 50
*Laura la saltatrice . . 2 50
*La casa vuota 2 50
*L'amante. 2 50
Roberto Burat 2 50
La commediante. 2 vol. 5 —
I Moscardini. 2 vol. . . 5 —
La fuggitiva 2 50
Michele Berthier . . . 2 50
Troppo bello! (Puyjoli). 2 50
Il 9 termidoro. 2 50
Maddalena Bertin. . . 2 50
Noris 2 50
Il bel Solignac. 2 vol. . 5 —

Beniamino **Constant.**

Adolfo. 2 50

Alfonso **Daudet.**

*Ditta Fromont e Risler L. 2 50
*I re in esilio 2 50
— Ediz. in-8 illustr. . 3 50
Numa Roumestan. . . 2 50
Novelle del lunedì . . 2 50
*L'Evangelista 2 50
— Ediz. in-8 illustr. . 3 —

Pietro **De Coulevain.**

Su la frasca. 2 50

Delpit.

Il figlio di Coralia . . 2 50
Teresina 2 50
Il padre di Marziale. . 2 50
Appassionatamente . . 2 50

G. **De Lys.**

Duplice mistero . . . 2 50

F. **De Nion.**

Giovanna e Giovanni . 2 50

L. **De Robert.**

Il romanzo del malato . 4 —

Melchiorre **De Vogüé.**

Giovanni d'Agrève . . 2 50

Gustavo **Droz.**

Attorno una sorgente . 2 50
*Marito, moglie e bebè . 2 50

Alessandro **Dumas** (figlio).

*Teresa; L'uomo-donna . 2 50

Erckmann e **Chatrian.**

L'amico Fritz 2 50
*I Rantzau 2 50
La casa del guardaboschi. 2 50

Ottavio **Feuillet.**

Il signor di Camors . . 2 50
*La vedova. Il viaggiatore. 2 50
Storia di Sibilla . . . 2 50
Un matrimonio nell'alta società. 2 50
Giulia di Trecœur . . 2 50

Paolo **Féval.**

La regina delle spade . 2 50

Gustavo **Flaubert.**

Madame Bovary . . . 2 50

Anatole **France.**

*Taïde 2 50
Il delitto di Silvestro Bonnard. 2 50

Emilio **Gaboriau.**

Il signor Lecoq. 3 vol. . 7 50
La cartella 113 . . . . 2 50
Il processo Lerouge . . 2 50
La vita infernale. 2 vol. 5 —
*Il misfatto d'Orcival. . 2 50
Gli amori d' una avvelenatrice. 2 50

Edmondo de **Goncourt.**

Maria Antonietta . . . 2 50
La Faustin 2 50
Carina. 2 50
Suor Filomena 2 50

Emanuele **Gonzales.**

La strega d'amore. 2 vol. 5 —
La principessa russa. . 2 50
Le due favorite. 2 vol. 5 —
Il vendicatore del marito. 2 50

E. **Gréville.**

Niania. 2 50
Clairefontaine 2 50
Maritiamo la figlia . . 2 50
Amore che uccide. . . 2 50
Il voto di Nadia . . . 2 50
Nikanor 2 50
Perduta 2 50
Un violinista russo . . 2 50
Dosia 2 50
Il romanzo d'un padre . 2 50
La via dolorosa di Raissa. 2 50
La principessa Ogherof. 2 50
Sonia 2 50
Ariadna 2 50

Halévy.

*L'abate Constantin . . 2 50
Grillina (Criquette) . . 2 50

Paolo **Hervieu.**

Lo sconosciuto 2 50
L'Alpe omicida. . . . 2 50

Arsenio **Houssaye.**

Diane e Veneri . . . 2 50

Vittor **Hugo.**

Nostra Donna di Parigi o Esmeralda. Con 72 incis. 5 —
Han d'Islanda. Illustrato. 3 50
Bug-Jargal. Con 36 inc. 3 50

Enrico **Lavedan.**

I bei tempi . . . . . 4 —

Hugues **Le Roux.**

Il Padrone dell'ora . . 2 50

Pierre **Loti.**

Mio fratello Ivo . . L. 2 50

Renato **Maizeroy.**

Piccola regina 2 50
L'adorata. 2 50

Camilla **Mallarmé.**

Come fa l'onda.... . . . 4 —

Ettore **Malot.**

Il dottor Claudio. 2 vol. 5 —
Un buon affare. . . . 2 50
Il luogotenente Bonnet. 2 50
*Milioni e vergogne . . 2 50
Paolina 2 50

Paolo **Margueritte.**

*La tormenta. 2 50
Amor nel tramonto . . 2 50
La Principessa Nera. 2 v. 7 —

P. e V. **Margueritte.**

Il Prisma. 2 50

Florence **Marryat.**

Stirpe di vampiri. . . 2 50

Giulio **Mary.**

*Le notti di fuoco. . . 2 50
La famiglia Danglard . 2 50
L'amante del banchiere. 2 50

M. **Maryan.**

Guénola. In-8, illustr. . 1 50

Guy de **Maupassant.**

Forte come la morte. . 2 50
Bel-Ami 2 50
Una vita. 2 50
Il nostro cuore. . . . 2 50
Racconti e novelle . . 2 50
Casa Tellier. 2 50

Prospero **Mérimée.**

La contessa di Turgis . 2 50

Carlo **Mérouvel.**

Priva di nome. 2 vol. . 5 —
Febbre d'oro. 2 vol. . . 5 —
L'inferno di Parigi. 2 v. 5 —
L'amante del Ministro . 2 50
La signora Marchesa. . 2 50
Figlioccia della duchessa. 2 50
La vedova dai cento milioni. 2 volumi . . . . . . 5 —
Teresa Valignat . . . 2 50
Un segreto terribile . . 2 50
Pari e patta. 2 50
Fior di Corsica. . . . 2 50

G. **Méry.**

Un delitto ignorato . L. 2 50
Il maledetto 2 50

Marco **Mounier.**

Novelle napoletane . . 2 50

Saverio **Montépin.**

*La veggente. 2 50
*Il condannato 2 50
*L'agenzia Rodille . . . 2 50
*L'ereditiera 2 50
Il ventriloquo. 3 vol. . 7 50
*I delitti del giuoco . . 2 50
*I delitti dell'ebbrezza . 2 50
Espiazione 2 50
*La bastarda. 2 vol. . . 5 —
*La casina dei lillà . . 2 50
La morta viva. 2 vol. . 5 —
*L'impiccato. 3 vol. . . 7 50
*Il marchese d'Espinchal. 2 50
*Un fiore all'incanto . . 2 50
*Compare Leroux . . . 2 50
*L'ultimo dei Courtenay. 2 50
*Una passione 2 50
*I fanti di cuori . . . 2 50
*Due amiche di St.-Denis. 2 50
*L'avventuriero 2 50
Il segreto del *Titano* . 2 50
*L'amante del marito. . 2 50
*L'avvelenatore 2 50
S. M. il Denaro. 2 vol. . 5 —
*Ammaliatrice bionda. 2 v. 5 —
*Donna Rovina 2 50
*Segreto della contessa. 2 v. 5 —

Giorgio **Ohnet.**

Il padrone delle ferriere. 2 50
— Edizione illustrata . 4 —
La contessa Sara . . . 2 50
— Edizione illustrata . 4 —
Sergio Panine 2 50
Lisa Fleuron 2 50
— Edizione illustrata . 4 —
Debito d'odio 2 50
Il diritto dei figli. . . 2 50
Vecchi rancori. . . . 2 50
La sig.ª vestita di grigio. 2 50
L'indomani degli amori. 2 50
Il curato di Favières . 2 50
I Gaudenti 2 50

Vittorio **Perceval.**

*10,000 franchi di mancia. 2 50
Le vivacità di Carmen . 2 50
Il nemico della signora. 2 50

Renato de **Pont-Jest.**

L'eredità di Satana . . 2 50
Le colpe di un angelo . 2 50
Un nobile sacrificio . . 2 50

Giorgio **Pradel.**

Compagno di catena. 2 v. 5 —

Abate **Prévost.**

Manon Lescaut. . . . 2 50

Marcello **Prévost.**

Lettere di donne . . . 2 50
Nuove lettere di donne. 2 50
Ultime lettere di donne. 2 50
Coppia felice 2 50
Il giardino segreto . . 2 50
L'autunno d'una donna. 2 50
Pietro e Teresa . . . 4 —
Le Vergini forti:
I. Federica . . . . 4 —
II. Lea. . . . . . 4 —
La principessa d'Erminge 4 —
Donne. . . . . . . 4 —
A passo marcato . . . 4 —
Gli angeli custodi . . 4 —
Herr e Frau Moloch. . 4 —
Lettere a Francesca . . 4 —
Lett. a Francesca marit. 4 —
Lettere a Franc. mamma. 4 —

L. **Reybaud.**

Il bandito del Varo . . 2 50

Emilio **Richebourg.**

*L'idiota. 2 vol. . . . 5 —
Innamorate di Parigi. 2 v. 5 —

Carlo **Richet.**

Fra cent'anni 2 50

Edoardo **Rod.**

*Il senso della vita . . 2 50
La vita privata di Michele Teissier 2 50
La seconda vita di Michele Teissier 2 50
Lo zio d'America . . . 2 50
Taziana Leilof 2 50
L'acqua che corre. . . 2 50

Arnaldo **Ruge.**

*Bianca della Rocca . . 2 50

Remy **Saint-Maurice.**
Gli ultimi giorni di Saint-Pierre . . . . . . L. 2 50
Giorgio **Sand.**
*Mauprat 2 50
Giulio **Sandeau.**
*Madam.[a] della Seiglière. 2 50
— Edizione illustrata . 5 —
— Nuova ediz. illustr. . 3 —
Texier e **Le Senne.**
Memorie di Cenerentola. 2 50
Andrea **Theuriet.**
Elena 2 50
Un'Ondina; I dolori di Claudio Blouet 2 50
Amor d'autunno . . . 2 50
Sacrifizio d'amore . . . 2 50
Marcelle **Tinayre.**
Hellè 2 50
Giulio **Verne.**
Il giro del mondo in ottanta giorni 2 50
— Ediz. in-8 illustr. . 3 50
*Dalla terra alla luna . 2 50
*20 000 leghe sotto i mari. 2 50
*Novelle fantastiche . . 2 50
— Ediz. in-8 illustr. . 4 —
*I figli del capitano Grant e Una città galleggiante. 2 v. 5 —
*Avvent. del cap. Hatteras. 2 50
Il faro in capo al mondo. In-8, illustrato . . . . . 5 —
Il dottor Oss; I violatori di blocco. In-8, illustr. . 2 —
Vincent.
Il cugino Lorenzo. . . 2 50

Giovanni **Wachenhusen.**
Per vil denaro . . . L. 2 50
L'inesorabile. 2 50
Pietro **Zaccone.**
Bianchina 2 50
Emilio **Zola.**
L'assommoir. 2 volumi . 5 —
— Edizione illustrata . 4 —
Il ventre di Parigi . . 2 50
— Edizione illustrata . 3 50
La fortuna dei Rougon. 2 50
La cuccagna (La Curée). 2 50
La conquista di Plassans. 2 50
Il fallo dell'abate Mouret. 2 50
S. E. Eugenio Rougon . 2 50
Una pagina d'amore . . 2 50
Teresa Raquin 2 50
*Racconti a Ninetta . . 2 50
*Nuove storielle a Ninetta. 2 50
*Nantas ed altri racconti. 2 50
*Misteri di Marsiglia. 2 v. 5 —
Pot-Bouille (Quel che bolle in pentola). 2 volumi. . 5 —
Il voto di una morta . 2 50
Il Denaro. 2 volumi . . 5 —
La Guerra. 2 volumi . 5 —
— Edizione in-8 illus. . 6 —
La Terra. 2 volumi . . 5 —
Germinal. 2 volumi . . 5 —
Vita d'artista (L'Œuvre). 2 50
— Edizione illustrata . 5 —
Il dottor Pascal. 2 vol. 5 —
Il sogno 2 50
— Edizione illustrata . 6 —
Maddalena Ferat . . . 2 50

INGLESI E AMERICANI.

Edoardo **Bellamy.**
Nell'anno 2000. . . . . 2 50
Guy **Boothby.**
Il dottor Nikola . . . 2 50
Miss **Braddon.**
Per la fama. 2 50
Verrà il giorno . . . 2 50
La zampa del diavolo. 2 v. 5 —
Asfodelo. 2 vol. . . . 5 —
Un segreto fatale. . . 2 50
Una vita, un amore . . 2 50
Fra due cognate . . . 2 50

Carlotta **Bronte.**
Jane Eyre. 2 vol. . . . 5 —
Rhoda **Broughton.**
Addio, amore 2 50
Edoardo **Bulwer.**
La razza futura . . . 2 50
Delannoy **Burford.**
L'assassino 2 50
Roberto **Byr.**
La legge del taglione . 2 50

Wilkie **Collins.**
Le vesti nere. 2 vol. L. 5 —
No. 2 vol. . . . . . . 5 —
Il segreto di morte . . 2 50
Il cattivo genio . . . 2 50
L'eredità di Caino . . 2 50

Ugo **Conway.**
Il segreto della neve . 2 50
Un segreto di famiglia. 2 50
Novelle. 2 vol. . . . . 5 —
Vivo o morto 2 50

Maria **Corelli.**
Vendetta 2 50

Francis Marion **Crawford.**
Saracinesca. 2 vol. . . 5 —
Sant'Ilario. 2 vol. . . 5 —
Don Orsino. 2 vol. . . 5 —
Corleone. 2 vol. . . . 5 —
Paolo Patoff. 2 vol. . . 5 —

Carlo **Dickens.**
*Storia d'amor sincero . 2 50
Il Circolo Pickwick. 2 v. 5 —
*Grandi speranze. 2 vol. 5 —
*Tempi difficili 2 50
Memorie di Davide Copperfield. 2 volumi . . . 5 —
— Ediz. in-8 illustr. . 5 —
*La piccola Dorrit. 3 vol. 7 50
*L'abisso . . . . - 50
Le ricette del dottor Marigold; Il mistero degli specchi 2 50

Beniamino **Disraeli.**
Alroy o il Liberatore . 2 50

Dick **Donovan.**
Caccia a fondo 2 50

Conan **Doyle.**
Il dramma di Pondichery-Lodge 2 50

F. **Elliot.**
Gli Italiani . . . . . . 3 —

Lanoe **Falconer.**
Mademoiselle Ixe . . . 2 50

F. G. **Farrar.**
Tenebre e albori . . . 2 50

Fergus Hume.
La dama errante . . . 2 50
Il 13.° commensale . . 2 50

Lady **Fullerton.**
L'Uccellino di Paradiso. 2 50

Rider **Haggard.**
Beatrice . . . . . . L. 2 50
*Jess, o Un amore nel Transvaal 2 50
Il popolo della nebbia. 2 v. 5 —
Giovanna Haste. 2 vol. . 5 —
La fanciulla dalle perle. 2 50

Hall Caine.
Il figliuol prodigo. . . 3 —
La donna che Tu mi hai dato. 3 vol. . . . . 8 —

Hamilton-Shields.
Tre novelle di Van Dyke. 4 —

Hill **Headon.**
La storia d'un gran segreto. Con 2 incisioni . . . 2 50

M. **Hewlett.**
Gli amanti della foresta. 2 50

Silas **Hocking.**
La figlia del signorotto. In-8, illustrato . . . . . 3 —
Il cappuccio rosso. In-8, illustrato 1 50
Le avventure di un curato. In-8, illustrato . . . 4 —

Miss **Hungerford.**
Dalle tenebre alla luce. 2 50

Giorgio **James.**
L'Ugonotto. 2 volumi . 5 —

Vallace **Lewis.**
Ben Hur, racconto storico dei tempi di Cristo. 2 v. ill. 6 —

William John **Locke.**
Idoli . . . . 4 —
Stellamaris . . . . . . 4 —

E. **Marlitt.**
La Contessina Gisella . 2 50
Elisabetta dai capelli d'oro 2 50

Mayne-Reid.
La schioppettata mortale. In-8, illustrato . . . . . 4 —

Giorgio **Meredith.**
Diana de' Crossways. . 4 —

L. G. **Moberly.**
Il passato che ritorna . 2 50

Florence **Morse Kingsley.**
Il Compagno della Croce 2 50

Miss **Mulock.**
Zio e nipote. 2 50

F. **Oppenheim.**
La spia misteriosa . L. 2 50
Mistero di Bernard Brown 2 50

Ouida.
Affreschi. Con biografia. 2 50
*In maremma 7 50

Rivington-Pyke.
Il viaggiatore misterioso. 2 50

M. **Roberts.**
Il segreto della marchesa. 2 50

Bianca **Roosevelt.**
La regina del rame. 2 v. 5 —

R. H. **Savage.**
Una moglie d'occasione. 2 50
Conquista d'una sposa . 2 50
Una sirena americana . 2 50

Walter **Scott.**
Ivanhoe. In-8, illustrato. 6 50
Kenilworth. In-8, illustr. 6 50
Quintino Durward. Illus. 6 50

R. L. **Stevenson.**
Rapito. 2 50
La strana avventura del dottor Jekyll. 2 50

W. M. **Thackeray.**
La fiera della vanità. 3 v. 7 50

Guy **Thorne.**
Nelle tenebre . . . L. 2 50

Mrs. Humphry **Ward.**
Miss Bretherton . . . 2 50

H. G. **Wells.**
Novelle straordinarie. In-8, con 11 incisioni a colori . 4 —
Nei giorni della cometa. 4 —
La visita meravigliosa . 2 50
Storia d'un uomo che digeriva male (*The history of Mr. Polly*). Con 1 incis. . 4 —
Gli amici appassionati. 2 volumi. . . . . . . 7 —
La signora del mare. . 4 —
Anna Veronica. . . . 4 —
La guerra nell'aria. 2 v. 5 —
Quando il dormente si sveglierà. Con 3 incisioni. 4 —
— Edizione economica . 2 50

Guglielmo **Westall.**
Come fortuna volle . . 2 50

Miss H. **Wood.**
Nel labirinto 2 50

E. **Yates.**
La bandiera gialla . . 2 50

TEDESCHI.

Pietro **Beyerlein.**
Il cavaliere di Chamilly . 2 50

Ida **Boy-Ed.**
Serti di spine 2 50

E. **De Kerzollo.**
Nella Montagna nera . 2 50

S. **Deval.**
Una gran dama . . . 2 50

Giorgio **Ebers.**
Homo sum 2 50

Ernesto **Eckstein.**
I Claudii. 2 50
Cuor di madre. . . . 2 50
Afrodite . . . . 4 —

A. **Fleming.**
Matrimonio strano. 2 v. 5 —

Alfredo **Friedmann.**
Due matrimoni. . . . 2 50

Federico **Gerstäcker.**
Casa d'angolo 2 50

Volfango **Goethe.**
*Le affinità elettive . . 2 50

Guglielmo **Hauff.**
La dama piumata. . . 2 50

Sofia **Junghans.**
La fanciulla americana. 2 50

R. **Labacher.**
*La scritta di sangue. . 2 50

Paul Maria **Lacroma.**
La modella; Formosa . 2 50
Deus Vicit 2 50

Rodolfo **Lindau.**
Roberto Ashton . . . 2 50

Lindner.
La marchesa Irene . . 2 50

Corrado **Meyer.**
Giorgio Jenatsch . . . 2 50

Eugenio **Richter.**
Dopo la vittoria del socialismo. 2 50

Ermanno **Sudermann.**
La fata del dolore . L. 2 50
L'Isola dell'Amicizia. 2 v. 5 —
Il ponte del gatto . . 2 50
Fratelli e Sorelle . . . 2 50

Berta de **Suttner.**
*Abbasso le armi! 2 vol. 5 —

Clara **Viebig.**
L'esercito dormente . . 2 50

Wagner.
Sotto la bandiera dei Boeri 2 50

E. **Werner.**
Un eroe della penna. . 2 50
San Michele. 2 50
Il fiore della felicità. . 2 50
Fiamme 2 50
Rejetto e redento. . L. 2 50
Via aperta 2 50
— Ediz. ill. con 41 dis. 3 50
Vineta. 2 50
Catene infrante . . . 2 50
Verso l'altare 2 50
Buona fortuna! . . . 2 50
Fata Morgana. 2 volumi. 5 —
— Ediz. ill. da 89 incis. 5 —
A caro prezzo 2 50
La fata delle Alpi . . 2 50
Messaggieri di primavera. 2 50
Caccia grossa 2 50
Rune 2 50
Il Vincitore . . . . . 4 —

POLACCHI E RUTENI.

Kraszewski.
Sulla Sprea 2 50

Sacher-Masoch.
Racconti galliziani . . 2 50

Enrico **Sienkiewicz.**
Quo Vadis? Ed. di lusso. 8 —
— Edizione cinematografica. Illustr. da 78 quadri .10 —
Quo Vadis? Ediz. pop. . 2 50
— Edizione in-8, illustr. 4 —
Oltre il mistero . . . 2 50
Invano. 2 50
*I Crociati. 3 volumi . . 7 50
*Per il pane 2 50

Stefano **Zeromski.**
Fiume fedele . . . . 4 —

UNGHERESI.

Maurus **Jòkai.**
Amato fino al patibolo. . 2 50

Elisa **Polko.**
Lontani! 2 50

Max **Nordau.**
Battaglia di parassiti. 2 volumi . . . . . . 5 —
Morganatico. 2 volumi . 5 —

SPAGNOLI.

Pio **Baroja.**
La scuola dei furbi . . 2 50

A. **De Alarçon.**
L'ultimo amore. . . . 2 50

Julio **Nombela.**
La carrozza del diavolo. 2 50

Armando **Palacio Valdés.**
Suor San Sulpizio. . . 4 —

Benedetto **Perez-Galdós.**
Donna perfetta. . . . 2 50
Marianela; Trafalgar. . 2 50

Don Juan **Valera.**
Illusioni del d.r Faustino. 2 50

ARGENTINI.

Duáyen
(Emma Ll nos de la Barra).
Stella, con prefazione di Edmondo De Amicis . . 5 —

Manuel **Ugarte.**
Racconti della Pampa. . 2 50

RUSSI.

Pietro **Boborykin.**
Battaglie intime . . L. 2 50
Anton **Cecow.**
Racconti russi 2 50
Cernicevski.
Che fare? 2 50
Feodor **Dostojewski.**
Dal sepolcro dei vivi. . 2 50
Il delitto e il castigo. 3 v. 7 50
Povera gente! 2 50
*I fratelli Karamazoff. 2 v. 5 —
L'idiota. 2 vol. . . . . 5 —
Principe **Galytzin.**
Il rublo 2 50
Senz'amore 2 50
Il contagio 2 50
Maxim **Gorki.**
La vita è una sciocchezza! 2 50
I coniugi Orlow . . . 2 50
W. **Korolenko.**
Il sogno di Makar . . 2 50
Demetrio **Mereshkowsky.**
*La Morte degli Dei. 2 v. 5 —
La Resurrezione degli Dei. 3 volumi 7 50
— Edizione di lusso. . 8 —

Principessa **Olga.**
*La vita galante in Russia. 2 50
Gregor **Samarow.**
In cerca di una sposa . 2 50
Ossip Schubin.
Ali spezzate. . . . L. 2 50
Un cuore stanco . . . 2 50
Gloria Victis! 2 50
Maximum 2 50
Alessio **Tolstoi.**
*Ivan il Terribile . . . 2 50
Leone **Tolstoi.**
Anna Karenine. 2 vol. . 5 —
La sonata a Kreutzer . 2 50
La guerra e la pace. 4 v. 10 —
Ultime novelle. . . . 2 50
I Cosacchi 2 50
Padrone e servitore . . 2 50
Che cosa è l'Arte? . . 2 50
Resurrezione. 2 volumi . 5 —
Ivan **Turghenieff.**
*Fumo; Acque primavera. 2 50
*Racconti russi 2 50
*Nidiata di gentiluomini. 2 50
Terre Vergini 2 50
Padre e figli 2 50

RUMENI.

Maria Th. **Jonnesco.** Un amore tragico . . . . 4 —

BELGI.

Conscience.
*Statua di legno . . . 2 50

OLANDESI.

Luigi **Couperus.**
Maestà. 2 50
Pace universale . . . 2 50

SCANDINAVI.

Björnstierne **Björnson.**
*Mary. 2 50
Johan **Bojer.**
Potenza della Menzogna. 2 50
Un cuore ferito . . . 2 50
La coscienza (Erik Evje). 2 50
Vita . . . . 4 —

Selma **Lagerlöf.**
La leggenda di Gösta Berling. . . . . 4 —
La casa di Liljecrona . 2 50
Otto **Moeller.**
Oro e onore 2 50

GIAPPONESI.

Kenjiro **Tokutomi.** Nami e Takeo. 2 50